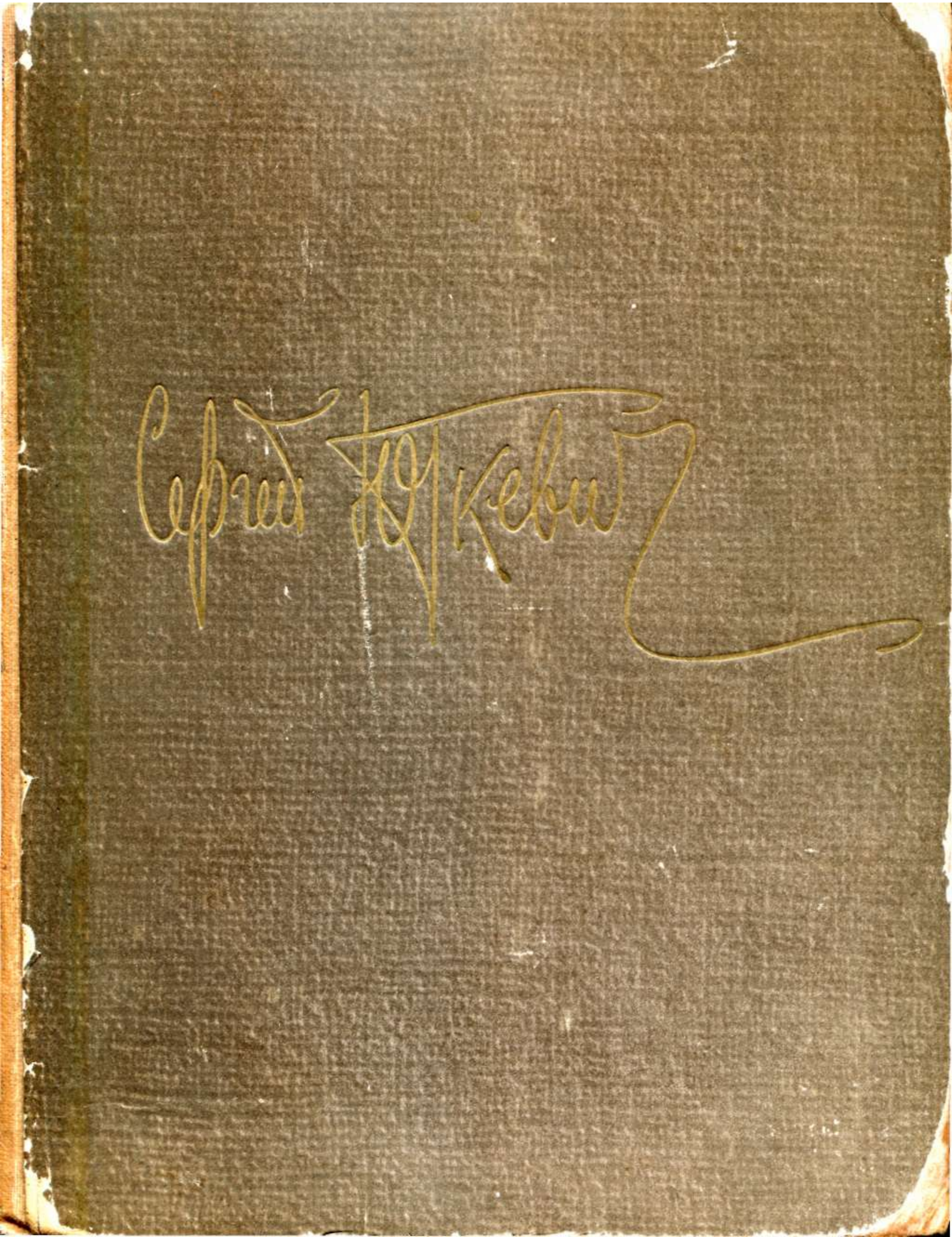
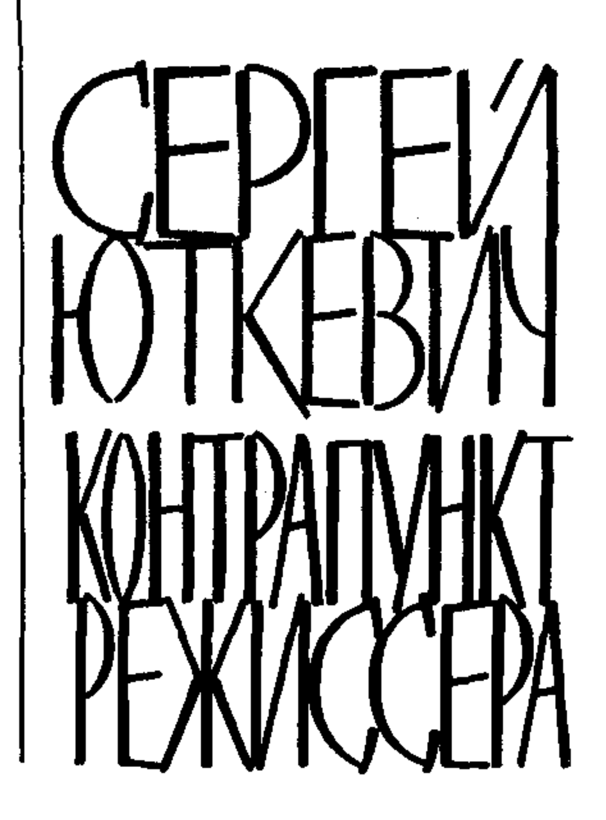

Сергей Юткевич



МОСКВА-1960



Портрет автора.
Рисунок Пабло Пикассо. 1956 г.

ОТ АВТОРА

Великий русский композитор Сергей Рахманинов так определил то основное качество, которым должен обладать, по его мнению, музыкант-творец:-

«Первое — это воображение. Я не хочу утверждать, что артист-исполнитель не обладает воображением. Но есть все основания считать, что композитор обладает большим даром, ибо он должен, прежде чем творить — воображать. Воображать с такой силой, чтобы в его сознании возникла отчетливая картина будущего произведения, прежде чем написана хоть одна нота произведения. Его законченное произведение является попыткой воплотить в музыке самую суть этой картины» [1].

[1] С. В. Рахманинов, Письма, М., Государственное музыкальное издательство. 1955, стр. 560.

Мне кажется, что режиссеру также прежде всего необходимо воображение. Чем ярче, чем полнее увидит он в своем воображении будущий спектакль или фильм, тем легче будет протекать весь сложный процесс его последующего воплощения, тем богаче будет и творческий результат.

Может быть, это качество особенно важно для режиссуры кино, ибо в этом искусстве путь от замысла к воплощению сложнее, чем где-либо.

Замысел режиссера получает первое свое конкретное воплощение в режиссерском сценарии, который можно назвать партитурой будущего фильма. Из чего же состоит эта партитура? Закономерно ли здесь сравнение с музыкой?

Кинематографию часто сравнивают со многими другими искусствами. Действительно, у ее колыбели стоят и поэзия, и живопись, и даже архитектура. Но в моем воображении фильм возникает прежде всего как музыка, в широком, не в технологическом смысле этого слова.

Самое вдохновенное слово о музыке было сказано в нашем искусстве не композитором, а поэтом.

Александр Блок свою речь на юбилее Большого драматического театра, произнесенную 13 февраля 1920 года, закончил так:

«Позвольте мне пожелать всем нам, чтобы мы берегли музыку, которая для художника всего .дороже, без которой художник умирает. Будем защищать ее, беречь ее всеми силами, какие у нас есть. Будем помнить прямо в упор обращенные к нам слова Гоголя: «Если музыка нас покинет, что будет с нашим миром?»[1]

Да, конченым может считать себя тот художник, кто стал невосприимчив к музыке своего времени, к музыке Революции. Если утрачена эта чуткость, отзывчивость ума и сердца, то не прикрыть духовную опустошенность законами ремесла.

А художнику кино, чье творчество ежедневно гулко резонирует среди миллионов зрителей, наполняющих залы кинотеатров, особенно страшно вот так «оглохнуть», потерять способность слышать музыку жизни.

[1] Александр Блок, Собр. соч., т. XII, «Советский писатель», 1936. стр. 224.

Вот в этом смысле мне хочется говорить о контрапункте и полифонии режиссерского искусства.

По энциклопедическому определению, полифония — это многоголосый склад музыки, в котором все голоса мелодически самостоятельны (в отличие от гомофонии, а также монодии), а контрапунктом является соединение в одновременном звучании двух и более мелодически самостоятельных голосов, одинаковых по ритму.

Как близко это определение к самой сути режиссерского творчества!

Ведь в фильме вы все время ощущаете его контрапунктное построение: вот возник голос актера-исполнителя, пользуясь светом, цветом, тональностью, ведет свою мелодию киноаппарат, вот в объемах и ракурсах архитектурных сооружений проступает голос декоратора, вот, наконец, явственно слышится голос композитора, чья музыка то контрастирует, то сливается со зрительным образом, вот и ритм монтажа, объединяющий всю конструкцию произведения.

И, может быть, потому некоторые наши фильмы так не «созвучны», невыразительны и плоски, или, пользуясь опытом музыкальной терминологии, «гомофоничны», ибо мелодии их упрощены, бедны, однолинейны, а голоса их мелодически несамостоятельны.

Фантазия, воображение должны непрерывно питаться соками жизни. Сама профессия режиссуры по своей природе полифонична.

Константин Сергеевич Станиславский говорил: «Режиссер — это не только тот, кто умеет разобраться в пьесе, посоветовать актерам, как ее играть, кто умеет расположить их на сцене, в декорациях, которые ему соорудил художник. Режиссер — это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях помимо своих профессионально-театральных»[1].

[1] Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., «Искусство», 1952, стр. 42.

Поэтому закономерно, что в эту книгу вошли написанные в разное время главы не только о замыслах или осуществленных фильмах и спектаклях, но и портреты мастеров и друзей, чьи работы служили мне примером, а также раздумья обо всех явлениях в жизни искусства, с которыми приходилось мне сталкиваться во время моих странствий.

Профессия режиссера — это не ремесло, и в книге нет поэтому никаких рецептов.

Она вызвана к жизни лишь настоятельной внутренней потребностью на основе накопившегося творческого опыта попытаться раскрыть многообразие, глубину и поэзию того, что мы называем режиссурой, и тем самым заставить еще больше уважать ее тех, кого она интересует, еще больше полюбить ее тех, кто посвятил ей жизнь.



РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМА

Как рождается музыка?

Если по личному опыту я рано составил представление о том, как живописец пишет картпну, а режиссер ставит спектакль, то творчество композитора долгое время оставалось для меня загадкой.

По аналогии с другими искусствами мне казалось, что подобно тому как живописец видит краски, которые он переносит с палитры на полотно, композитор прежде всего садится за рояль, ибо он должен слышать звуки, которые потом нанесет на нотную бумагу.

На деле все оказалось совершенно иначе.

Музыка рождалась в тишине.

В большой, типично ленинградской, не очень уютной комнате, окнами выходившей на улицу Марата, Шостакович шагал быстрой своей походкой, потом он присаживался у подоконника, выстукивал

что-то карандашиком, потом опять слышались шаги, на некоторое время все затихало, затем хлопала входная дверь, композитор убегал гулять.

Почти пять лет я прожил с Шостаковичем под одной крышей, в одной квартире, но мне так и не удалось уловить, как и когда сочинял он свою музыку. За инструмент он садился редко, а если играл, то не себя, а других композиторов. Поэтому каждый раз почти сюрпризом было, когда Дмитрий Дмитриевич объявлял: «Я сочинил симфонию, приходите в филармонию на прослушивание».

Почти каждый вечер собирались друзья. Приходили Соллертинский, Шебалин, Гаук, шли бесконечные разговоры об искусстве, но к роялю также садились редко.

А тем временем рождалась музыка.

Позднее об этом же я прочел в автобиографии Сергея Прокофьева: «Лето 1917 года я провел под Петроградом, совсем один. Читал Канта и много работал. Я нарочно не взял рояль на дачу, чтобы попробовать писать без него.

До сих пор я обыкновенно писал у рояля, но заметил, что тематический материал, сочиненный без рояля, часто бывает лучше по качеству.

Перенесенный на рояль, он в первый момент кажется странным, но после нескольких проигрываний выясняется, что именно так и надо было сделать.

Я носился с мыслью написать целую ,симфоническую вещь без рояля...

Гуляя по полям, я сочинял симфонию, а параллельно оркестровал скрипичный концерт опус 19-й».

И дальше, описывая сочинение кантаты, разбитой на три этапа, композитор писал:

«Третий этап опять без фортепьяно. Первый этап я сделал в сентябре, в течение недели, работая с увлечением, и настолько ярко воображал некоторые моменты, что перехватывало дух, и я должен **был** уходить в лес отдышаться».

Как же рождается фильм? С чего он начинается?

Многие из молодых кинематографистов, особенно студенты ВГИКа, страдают естественной нетерпеливостью, им кажется, что фильм получится, как только попадут они на «настоящую» киностудию и в руках у них появится киноаппарат, заряженный пленкой, а перед объективом будут стоять актеры.

Однако иногда и они и зрители сталкиваются с неожиданными результатами. Был и аппарат, была и пленка, были и декорации, и актеры, все было снято, проявлено, отпечатано и продемонстрировано на экране, а фильм не получился. Вернее, фильм есть, а искусства нет. Так случается отнюдь не только с молодыми. Призадумайтесь, сколько подобных призрачных фильмов демонстрируется на экранах всего мира. На них истрачено много денег и усилия большого коллектива людей. Но фильмы эти не существуют, потому что они не оставили никакого следа ни в сознании, ни в чувствах тех, для кого предназначались.

Значит, дело не в технике, а в чем-то ином. Мне возразят: музыку и стих можно, конечно, сочинять в одиночестве и без рабочего инструмента. Кино — другое дело: фильм в уме сочинить нельзя. .

Однако я думаю, что творческий процесс создания настоящего фильма начинается задолго до того, как появляется техника.

На заре советской кинематографии, когда в стране не было достаточно ни пленки, ни аппаратуры, Л. Кулешов со своими учениками демонстрировали на маленькой сцене Государственного техникума кинематографии отрывки и этюды, которые они не могли заснять. Но это была уже настоящая кинематография, гораздо более кинематографическая, чем те фильмы, которые в то время выходили на экраны.

Дело было в том, что Кулешов и его ученики (в том числе и Пудовкин) мыслили кинематографически.

Поэтому когда вскоре им представилась возможность снять фильм — он назывался «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», — то все, кому он нравился или не нравился, признали, что он по-настоящему кинематографичен.

Известен и другой случай в истории мирового кино.

В Амстердаме один молодой человек жил очень бедно. Он мечтал снять фильм. Он не служил ни на какой студии. У него не было денег, но зато был телефон, любительская съемочная камера и, конечно, талант.

Друзья звонили по телефону и говорили:

«Приезжай, здесь пошел дождь».

Молодой человек надевал непромокаемый плащ, брал камеру и ехал в тот район города, где в это время шел дождь.

Он снимал самые обыкновенные вещи: канал, иссеченный каплями дождя, водяные пузыри на мостовой... Струйки на окнах трамвая... Влюбленных, укрывающихся от ливня в подворотнях.

Он снимал жизнь врасплох. Такой, как она есть. Но ко всему он прибавлял ту самую долю поэзии и юмора, то Самое чувство

ритма — словом, все те самые «чуть-чуть», в результате которых и возникает подлинное произведение искусства.

Так он снял короткометражный фильм без сюжета, без актеров. И этот фильм вошел в историю мирового киноискусства.

Это был «Дождь» Йориса Ивенса.

Оказывается, в этих случаях важны были прежде всего не технические инструменты, а творческая мысль художника, его фантазия... мир, который он носил в самом себе... Мир, который он открыл, увидел и продумал, прочувствовал, прежде чем перенести его на пленку, на полотно, на нотную бумагу.

Значит, прав был Владимир Маяковский, когда писал: «Как же делается стих? Работа начинается задолго до получения, до осознания социального заказа. Предшествующая поэтическая работа ведется непрерывно. Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку, только имея большой запас подготовленных поэтических заготовок».

Но опять возразят мне: это вы говорите про авторский замысел.

Вы рассказываете о композиторе, поэте или операторе-любителе, который сам был и автором сценария своего маленького фильма.

Но режиссер, в профессиональном смысле этого слова, — ведь это человек, который воплощает чужой замысел. Ему остается делать то же, что и дирижеру или скрипачу-исполнителю, когда перед ними на пюпитре лежит партитура, уже сочиненная композитором.

Не является ли режиссер тоже только интерпретатором чужой мысли? Тогда как же может он сочинить свой будущий фильм? Как может возникнуть его режиссерский замысел? И может ли он вообще существовать, этот замысел?

Ответ очень прост в том случае, когда режиссер сам является и автором сценария будущего фильма. Такие режиссеры есть. Лучший пример у нас — Александр Довженко, на Западе — Чарли Чаплин.

Но они — исключение.

А как же быть с теми, кто не может или не хочет сочинить себе сценарий? Значит ли это, что лишены они своей музыки, своего внутреннего видения мира и что обречены они на вечные муки «вторичности»?

Нет, конечно, это не так.

Недаром композитор с такой тщательностью выбирает для исполнения своих произведений того или иного дирижера или музыканта-солиста, ибо он знает, что от них, от их творческого духа

зависит, останется ли его музыка мертвой или зазвучит так, как она возникла впервые в его творческом воображенип.

Искусство без зрителя, без слушателя, без читателя не существует.

Значит, на каждом этапе своего бытия оно требует от каждого соучастника отдачи всех душевных сил, страстности, горения.

Ремесленник репродуцирует, он оставляет зрителя, слушателя, читателя холодным, равнодушным, он неспособен вовлечь его в творческий процесс.

Это мы знаем и по другим отраслям жизнедеятельности. Везде — в труде, в науке, в быту — важно прежде всего то, что иногда мы называем призванием, или талантом, или увлеченностью, — словом, все, что противостоит равнодушию, рутине, штампу.

Так же как один и тот же сюжет дает повод одному драматургу создать бессмертную трагедию, а другому остаться на уровне уличного происшествия, так из одной и той же пьесы могут создать режиссер и его актеры либо скучное зрелище, либо чарующий спектакль (может быть, здесь придется еще раз вспомнить историю постановки чеховской «Чайки»).

Так и режиссер кино может в содружестве со сценаристом создать замечательный фильм, который останется навсегда в сокровищнице мировой культуры (может быть, здесь надо вспомнить фильмы Пудовкина «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», поставленные по сценариям Натана Зархи), или скрутить очередную ленту, хотя бы по собственному сценарию, название которой вскоре забудет даже самый скрупулезный киновед.

У настоящего художника будущий фильм, если даже он и не имеет еще своего точно очерченного сценарного решения, существует в его творческих мечтах, в режиссерском сознании, пускай пока еще только в фрагментах, только в замысле.

Но что же такое режиссерский замысел, чем отличается он от замысла литературного, музыкального или живописного? Имеет ли он свою специфику, свой запах, свой цвет, свою музыку?

Из чего складывается он, и какие нужны условия для того, чтобы пророс он, как зерно, чтобы превратился он наконец из замысла в воплощение?

Режиссерское творчество по природе своей энциклопедично. Режиссер должен знать очень многое, знать не книжно, не по-дилетантски.

Он должен дружить со многими музами, воспитывать свой глаз, свое умение пластически видеть мир. Если для музыканта

обязательным является слух, то у режиссера должно быть особенно остро развито чувство вкуса.

Он должен уметь обращаться с таким тонким инструментом, как актер.

Он должен чувствовать природу драматического и поэтического, и, наконец, он должен обладать если и не обширной музыкальной культурой, то уж обязательно чувством ритма.

И все-таки это не самое главное.

Многое из того, что здесь перечислено, может быть воспитано путем труда, многое может оказаться заложенным от природы. Многому можно научиться ремесленно. И все-таки из всей этой суммы слагаемых может не получиться фильм, не вырасти художник.

Режиссура начинается раньше. Она начинается там, где художник сталкивается с жизнью, участвует в ней, осмысливает ее. И, наконец, заражается ее токами настолько интенсивно, что почти физиологической потребностью становится в нем желание передать это свое ощущение и познание жизни другим людям.

Значит, в этом отношении режиссер ничем не отличается от других художников, творцов.

Процесс возникновения замысла протекает у него так же, как и у его собратьев по другим искусствам, разница только в средствах воплощения, в своеобразии палитры, в другой «инструментовке*.

Так же как композитору, вероятно, слышится та или иная мелодия сначала только как сольная песня, или как фортепьянный прелюд, или как скрипичный концерт, так же как живописец видит внутренним оком тот или иной сюжет в жирном мазке масляной краски, или в карандашном штрихе, или в очертании черно-белого пятна гравюры, — так и режиссер ощущает первично свой замысел то ли в патетике трагических образов, то ли в плакатных, ярких и броских сатирических силуэтах, или контуры будущего фильма видятся ему в строгих, почти документальных формах, или как прозрачная лирическая арабеска.

В его творческом воображении может возникнуть сначала чей-то жест, улыбка, интонация...

Или лишь блик света, цветовая гамма осенней листвы, графический силуэт индустриального пейзажа...

То вдруг возникнет какой-то отрывок где-то слышанной мелодии, тембр инструмента...

Или стремительный монтажный ряд каких-то налетающих друг на друга, сплетающихся в сложном синкопическом чередовании еще не снятых кадров...

Процесс рождения творческого замысла не изучен. Он слишком тонок и индивидуален — ив этом, наверное, его сила.

Не будем пытаться разъять алгеброй гармонию. Это такое же бесплодное занятие, как поиски философского камня.

Но отнюдь не бесплодным представляется нам изучение всего того, что способствует этому творческому процессу, что создает для него наиболее благоприятные условия, что регулирует и направляет его. Тайна зарождения живого существа еще не раскрыта учеными, но современная наука уже сделала многое для того, чтобы ребенок появлялся на свет здоровым, а мать рожала бы без мук.

Нет ничего губительнее для искусства, чем рецепты или формулы, но и нет ничего более живительного и оздоровляющего, чем пытливое, научное и, я бы сказал, заботливое и бережное отношение к процессу в ы з р е в а н и я творческого замысла.

Так родилась великая система Станиславского, и все мы на себе ощущаем плодотворность этого чудодейственного открытия.

Если в капиталистическом мире процесс творчества нарочито обволакивается мистическим туманом и окружается шаманскими заклинаниями, то это лишь потому, что он стал предметом бизнеса, торговли. Из боязни конкуренции каждый стремится «запатентовать» свои находки, оградиться от других, изолировать себя и свое творчество и тем самым выдать его за нечто «неповторимое», набить себе побольше цену.

Иное в нашем, социалистическом обществе, где мы стремимся к тому, чтобы творческий опыт каждого стал достоянием всех, где новая культура создается усилиями не обезличенного коллектива, а коллективными усилиями художников богатой индивидуальности, добровольно вносящих свой вклад в строительство социалистической культуры.

Итак, разговор идет не о том, чтобы унифицировать или подвергнуть какой-либо канонизации творческий процесс, а о том, чтобы извлечь из него те закономерности, которые могут быть полезны как лично для каждого художника, так и для кинематографической культуры в целом.

До сих пор мы упоминали лишь об общности творческого процесса у художников различных видов искусств. Но речь должна идти и о различии.

Существует ли какая-то особая кинематографическая специфика уже на самом первом этапе режиссерского замысла?

Конечно, существует!

Первоначально, как мы уже говорили, в воображении режиссера может возникнуть та или иная драматическая, пластическая или музыкальная доминанта. Но в дальнейшем произойдет не кристаллизация этой доминанты, а, наоборот, все большее слияние, синтез отдельных элементов, стремящихся вырасти в обобщенное и обогащенное многими элементами уже чисто кинематографическое произведение.

Однако, может быть, нам следует на первых порах все же продолжать искать не столько различия, сколько опять-таки общие закономерности творческого процесса и взаимоотношения художника с действительностью, ибо и понятие кинематографической специфики изменяется, прогрессирует и не укладывается в рамки привычных формул.

Казалось, обязательным признаком кинематографичности является возможность, в противовес театру, широкого использования пространства и времени. Знаменитые классические «три единства» объявили по природе своей антикинематографичными, и новое искусство стремилось освободиться из их плена.

Но сегодня вряд ли кто-либо сможет упрекнуть в антикинематографичности такой американский фильм, как «Двенадцать разгневанных людей», где все действие развивается лишь в одной комнате присяжных и длится ровно столько, сколько в реальности происходит это заседание.

Так же кинематографичен фильм французского режиссера Роберта Брессона «Приговоренный к смерти — бежал», где почти все действие фильма разворачивается в одиночной камере и посвящено усилиям узника выбраться из фашистского плена.

А разве вторая половина фильма Григория Чухрая «Сорок первый» проиграла в своей идейной и кинематографической выразительности от того, что она разыгрывается только двумя персонажами на маленьком островке, затерянном в Аральском море?

А разве глубина или душевная содержательность советского человека недостаточно кинематографично выражена в судьбе обитателей только одного дома — «Дома, в котором я живу» драматурга Ольшанского и режиссеров Сегеля и Кулиджанова? Для меня лично (как, впрочем, я думаю, и для многих зрителей) скромный кадр уснувшего солдата, его шинель, повисшая на спинке стула, на фоне салюта Победы больше говорят о весомости этой победы и о солдатском труде, чем многие метры батальной массовки в иных военных фильмах.

Очевидной остается истина, что масштабы декораций и постановочных расходов могут отнюдь не совпадать с масштабами и глубиной мышления художника. А иногда именно эти постановочные масштабы и служат незатейливым средством декорирования пустоты и узости внутреннего мира режиссера.

Итак, значит, не с чисто внешних примет узко понятой кинематографичности начинается режиссерский замысел.

Он начинается с выработки внутри самого себя своего отношения к миру, к действительности, с определения своего места, своего участия в борьбе за построение нового общества.

«Для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса, надо вместе с классом вести борьбу на всех фронтах. Надо разбить вдребезги сказку об аполитичном искусстве... Поэзия начинается там, где есть тенденция», — так писал Владимир Маяковский и был совершенно прав.

На все обвинения буржуазных критиков нашего искусства в «пропаганде», «агитации» и «тенденциозности» мы отвечаем только одним — мы гордимся тем, что являемся пропагандистами и агитаторами самых прогрессивных идей мира.

Мы гордимся, что находимся в рядах тех, кто поставил целью своей жизни воплотить самую дерзновенную мечту человечества о справедливости.

Но надо помнить о том, что в умах тысяч интеллигентов, художников, работающих в капиталистическом мире, по-прежнему продолжает жить убеждение в раздельности политики и искусства. Буржуазная пропаганда постаралась не только разъединить эти два понятия, но и резко противопоставить их друг другу, объявив политику главной угрозой для настоящего искусства. В подтверждение приводятся обычные доводы: политика — это, дескать, дело разума, это работа логики, непригодной к образному мышлению, в искусстве же главное — подсознание, интуиция, фантазия, все, что лежит вне логического мышления. Мир образов — это мир чувственный, а не рационалистический. Цель искусства не в передаче абстрактных идей, и все, что идет от ума, не может быть эмоционально заразительным.

Эти возражения нам давно знакомы, и нам понятна их внешняя «соблазнительность» для тех, кто не задумывался над сложным механизмом творческого процесса.

Самое легкое оторвать разум от фантазии, сознание от интуиции и объявить непознаваемыми на этом основании процессы зарождения плоти искусства.

Однако мы знаем, что ни одно великое творение человеческого разума, ни одно научное озарение не обходилось без того творческого импульса, который мы называем мечтой, фантазией, интуицией, прозрением.

Такими были труды Маркса и Ленина, Коперника и Циолковского, Дарвина и Павлова, Эдисона и Попова.

Мы знаем также, что в основе великих произведений искусства лежат объективные научные истины и страстная вера в ту или иную идею.

Таковы были творения Гомера, Леонардо да Винчи, Шекспира, Бальзака, Маяковского, Эйзенштейна, Чаплина.

Попытки в творчестве противопоставить чувство рассудку также плоски, как если бы мы попытались определить такое человеческое чувство, как любовь, лишь как одну из разновидностей чисто физиологических функций организма. Мы знаем, что любовь тогда становится плодотворной и счастливой, когда она, как в творческом акте, мобилизует все интеллектуальные и душевные силы человека, обнаруживая при этом самые сильные и добрые его качества. Очевидно, в творчестве, так же как и в любви, катастрофа может наступить в тот момент, когда нарушается этот синтез, это творческое слияние, когда в диалектическом сосуществовании разумных и эмоциональных начал вдруг появляется перекос в ту или иную сторону, тогда возникают трещина, конфликт, несовпадение.

Мне кажется самым опасным для художника именно как раз эта раздвоенность психологического аппарата, конфликт между разумом и чувством.

Ведь в искусстве нельзя лгать, нельзя жить двойной жизнью.

Я знал одного редактора, который на работе был чрезвычайно рационалистичен, сух, педантичен и относился с явным подозрением ко всяким проявлениям авторской «фантазии». Так он и слыл «сухарем», человеком, которому недоступно понимание настоящей поэзии. Однако, как оказалось, дома он был почитателем писателя Александра Грина, фантаста и поэта, до сих пор еще не признанного некоторыми не в меру догматичными критиками, так как творчество его действительно трудно уложить на прокрустово ложе шаблонных оценок.

Итак, наш редактор существовал, как герой стивенсоновского романа доктор Джекиль, благопристойный джентльмен, перевоплощавшийся по ночам в буйного мистера Хайда.

Жизнь такого редактора была по-своему трудной, ибо днем в своих редакторских деяниях ему приходилось строго остерегаться

влияний романтического таланта Грина, а восторгаться до конца по ночам его книгами ему, наверное, мешала сверлившая где-то в глубине мозга мысль о том, что писатель этот вообще-то, вероятно, «вредный» и малообъяснимый привычными формулами.

Но если такое двойное существование еще было возможно для моего знакомого редактора, то оно совершенно немыслимо ни для одного художника.

Редактор мог скрыть двойственность своей натуры за логическим изложением на бумаге осторожных заключений о том или ином рецензируемом произведении. С него могли и не потребовать того творческого озарения, которое превращает критический труд в явление искусства, и, таким образом, увлечение Грином оставалось лишь его «домашним грехом», который не отражался на общественной карьере или служебном облике редактора.

Однако горе художнику, если зритель или читатель почувствует фальшь, неискренность, расщепленность его творческой натуры.

Особенно наглядно это видно в режиссерской профессии. Сколько еще функционирует в ней и краснобаев, начиненных лжеэрудицией, умеющих словесно выстроить так называемую экспликацию спектакля или фильма, иногда и честно заблуждающихся людей, убежденных, что профессия режиссера как раз и состоит в этом адвокатском умении уговаривать, заговаривать, разъяснять, пользуясь ораторскими методами, рассчитанными на чисто внешний эффект. На поверку произведения этого типа режиссеров часто оказываются худосочными и весьма невыгодно контрастирующими с речевыми фейерверками предварительных экспликаций.

За время моей долгой педагогической практики довелось мне встретиться однажды с отрядом молодых художников, уже окончивших те или иные высшие учебные заведения, но решивших посвятить себя искусству кинорежиссуры.

И вот конкретные примеры, как в процессе режиссерского замысла обнаруживается то несовпадение логического и образного мышления, которое, по моему мнению, является и главной причиной появления несовершенных, бесцветных и ошибочных произведений как на сцене, так и на экране.

Следуя своему уже выработанному педагогическому методу, я попросил студентов определить прежде всего то произведение, которое каждый из них хочет режиссерски раскрыть.

Самостоятельному выбору произведения или даже отрывка из него я придаю огромное значение. Если молодой режиссер правильно формируется как художник, то он инстинктивно будет

тянуться именно к тому автору, который внутренне близок ему по строю своих мыслей и чувств, по своей стилистике.

Как в быту, так и в искусстве всякий брак по расчету, всякое проституирование подлинных чувств жестоко мстят за себя. Надо научиться любить, понимать и чувствовать автора. А ведь, чего греха таить, именно меньше всего этому учим мы в наших институтах будущих кинорежиссеров.

Справедливо развивая в них творческую требовательность к драматургу, воспитывая их в духе поисков специфики кинематографического выражения мыслей и чувств, мы часто не умеем совместить эти правильные требования с воспитанием в них уважения к богатейшему опыту литературы и театральной драматургии, чьи законы все же надо знать, прежде чем их отрицать или перерабатывать.

Не умея разъяснить, в чем заключается существо настоящего режиссерского творчества, мы иногда некритически поощряем их незрелые сценарные упражнения, тем самым, с одной стороны, воспитываем в них дилетантов, с другой стороны, обезоруживаем их как режиссеров, а в целом лишаем кинематографию как полноценных сценаристов, так и профессиональных постановщиков.

Оказывается, гораздо легче сколотить плохой, • хотя и обладающий всеми внешними признаками кинематографичности, неполноценный сценарий, где первичное видение мира подменено кинематографическими штампами, и гораздо труднее найти того автора, чья каждая строка отзывается во всем твоем существе, как своя, единственная, неповторимая, когда мгновенно рождает она тысячу ассоциаций, образов, звуков, ритмов, когда замираешь ты от желания воплотить эти образы собственными, только тебе доступными режиссерскими красками, когда настолько глубоко проник ты в авторский стиль, что сам уже не понимаешь, где кончается «его» и начинается «твое», где из тесного слияния индивидуальностей родится чудо искусства, пусть называется оно как угодно — спектаклем или фильмом.

Итак, уже в этом предварительном выборе режиссер-художник не имеет права обманывать ни себя, ни будущего зрителя.

Один из молодых режиссеров, которому я предоставил право свободного выбора, заявил мне, что он остановился на «Оптимистической трагедии» Вишневского.

Прекрасный выбор! И я попросил молодого художника рассказать, как он видит образное режиссерское решение будущего фильма, то есть раскрыть свой постановочный замысел.

Когда он попытался сделать это сначала в форме многословной и абстрактной декларации, мне пришлось прервать его и попросить перейти к образной ткани произведения, к тому, как он видит будущий фильм, чего он будет требовать от своих ближайших сотрудников, актеров, оператора, художника? Как определяет он узловые моменты, по которым можно нащупать если не стилистику всего фильма в целом, то хотя бы главные определяющие ее черты.

— Прежде всего, — ответил молодой режиссер, — я вижу корабль, его стальную броню, большие механизмы, пушки, переплетения тросов и среди всего этого машинного великолепия маленькую затерявшуюся фигурку в черной кожаной куртке — отважную женщину-комиссара.

— Неужели же, — спросил я, — именно этот пластический образ передает сущность произведения Вишневского? Не кажется ли режиссеру, что, наоборот, он находится в контрасте с основным идейным замыслом «Оптимистической трагедии»? Ведь женщина-комиссар появляется на палубе корабля вовсе не как интеллигентка, подавленная чуждым ей миром машин и механизмов. Она несет в себе прежде всего волевое начало, которое будет противопоставлено разнузданной анархистской стихии взбунтовавшихся моряков.

Образ женщины-комиссара не враждует с техникой. Он не подавлен ею, а, наоборот, именно с комиссаром, с ее победой приходит на корабль ощущение содружества человека и техники, мудрое превосходство человека над машиной.

Так поступил с механизмами «Броненосца «Потемкин» гениальный Эйзенштейн, и недаром в нашем восприятии дула орудий и поршни двигателей связаны с матросскими чаяниями, с их надеждами и гневом, и лица их запомнились нам в неразрывном единстве с образом всего мятежного корабля.

А молодой режиссер, взявшийся за «Оптимистическую трагедию», с самого начала подменил живой поиск образного выражения идеи и стиля автора заимствованным, чужим штампом внешне эффектного, но пустого противопоставления «маленького человека» и «мира машин».

— Что же дальше видите вы в своем будущем фильме? — спросил я молодого режиссера.

— Я вижу прощальный бал перед походом.

— Да, конечно, это один из кульминационных узлов произведения. Как же вы представляете кинематографическое решение этого бала?

Глаза молодого режиссера заблестели.

— Я вижу его отраженным в воде! — воскликнул он. — Ведь бал происходит на берегу моря, на пристани и на палубе корабля. Так вот, я покажу, как кружатся пары в прощальном вальсе, отражаясь в морской воде.

И молодой режиссер обвел победоносным взглядом всю аудиторию, как бы гордясь своим оригинальным и «чисто кинематографическим» решением.

Увы, и здесь мне пришлось взять на себя неблагодарную задачу терпеливо разъяснить молодому энтузиасту, что его режиссерское видение не только не оригинально и опять-таки не только не раскрывает, но и прямо противоречит авторскому замыслу.

Свое опровержение я начал с простого довода — отражение может зрительно читаться только тогда, когда появляется оно в спокойной, застывшей, как зеркало, воде. Это может быть река, пруд, лужа, но никак не море.

Образ моря — это прежде всего вечное движение, всплеск волн, дыхание бури. В этом его мощь, сила, выразительность. Значит, в нем ничто не может, да и не должно спокойно отражаться. Следовательно, предложение режиссера здесь лишь формальный трюк, не имеющий ничего общего ни с темой, ни с настроением прощального бала.

Даже если и осуществить это отражение, то зритель увидит в нем неизбежно деформированные образы, а ведь самое важное в этой сцене — приблизиться к людям, разглядеть их, заглянуть им в глаза, понять, почувствовать, что ведет их на подвиг, как трудно расстаться им с любимыми и близкими — с возлюбленной, матерью, сестрой.

Вот все это, всю эту поэзию прощания, сплетение мужества и грусти я хочу как зритель разглядеть попристальней, поподробней в серии крупных планов — скрещении интонаций и жестов, в неловкости и грации танца, в улыбках сквозь слезы, в контрапункте звуков вальса и шума прибоя. Поэтому не изыск режиссерского или операторского трюка годится здесь, а сложно, многообразно и поэтично разработанный образ народа, образ подвига и разлуки.

И, наконец, я спросил режиссера:

— Как же дальше видится вам фильм?

— А дальше я вижу, — сказал он, — поход отряда по степи. Представьте себе цепочку маленьких фигур, рисующихся силуэтами на фоне бескрайнего нависшего серого неба.

Мне уже не захотелось еще рае убеждать молодого режиссера в том, что опять использует он штампованный кадр, виденный во многих фильмах и отнюдь не раскрывающий поэзию похода моряков Вишневского, и я спросил, где, по его мнению, происходит действие. Он сказал:

— В Новороссийске.

— А вы бывали там?

— Нет, — ответил он.

Но ведь для того, чтобы убедительно задумать, а затем воссоздать место действия фильма, надо самому исколесить и котловину новороссийского порта, и просторы причерноморских степей, самому ощутить и полынный аромат холмов Северной Таврии, и очарование бездонных южных ночей, и мерцание звезд над степями Одессщины,..

Только тогда может родиться та поэтичная и правдивая атмосфера, которая войдет либо в единство, либо в необходимый вам контраст с будущими вашими героями.

Обо всем этом и не подумал молодой режиссер, вернее, подумал, но умозрительно, не утруждая себя и свою фантазию. И мне показалось, что свойственное ему образное мышление противоречит по природе своей тому автору, которого он выбрал. Впоследствии мои наблюдения оказались правильными. Этому режиссеру было вообще чуждо героическое. Его тянуло к буффонаде, к комическому, к гротеску. Но он внутренне стыдился этой своей «несерьезности». А когда наконец он дал волю именно этой стороне своего дарования, то он весь как бы раскрепостился, его фантазия заработала интенсивно и своеобразно. И мне кажется, он понял, что революции можно служить и средствами комедии и сатиры, а прежде всего надо быть честным и правдивым перед самим собой.

Однако одной искренности в искусстве мало. Очевидно, во время творческого процесса механика взаимоотношений между элементами рационалистическими и эмоциональными совсем не так проста. И как бы искренен, наивен и непосредствен ни был художник, если не пытается он определить свое отношение к миру, философски осмыслить явления действительности, то неизбежно будет нарушена душевная секреция и внутренний «обмен веществ».

Мне всегда казалось, что ясность и чистота стиля художника зависят прежде всего от ясности его мыслей. Нечеткость, запутанность режиссерского замысла возникают вследствие путаницы в голове у художника.

И вот еще один конкретный пример того, как «нищета философии» приводит к неверной режиссерской трактовке.

Один из студентов выбрал темой своего будущего фильма повесть Шамиссо о Петере Шлемиле, продавшем свою тень. Он заявил, что его интересует именно философская сторона этой фантастической истории и что он хочет по-новому интерпретировать ее на экране.

Я не возражал против выбора, так как считаю, что советскому художнику полезно обращаться к произведениям мировой классики, которые он может и обязан раскрыть со своих позиций, с позиций марксистски мыслящего художника.

Я ждал с большим интересом режиссерской экспликации молодого кинематографиста, и вот как изложил он нам, какой смысл кроется, по его мнению, за историей о проданной тени.

Серый человек, или, вернее, дьявол, выступающий под этой личиной, покупает тень у Петера Шлемиля. Как известно, Шлемиль продает ее довольно легко, вначале не придавая этому факту никакого значения, и лишь вследствие столкновения с людьми начинает трагически ощущать свою потерю. Естественно, возникает вопрос, что кроется за этим иносказанием, что продал Петер Шлемиль и для чего дьявол стремился купить у него тень.

Молодой режиссер объяснил нам, что тень, с его точки зрения, — это репутация человека. И вот Петер Шлемиль, потерявший репутацию, не может жить в обществе, ибо человек без репутации невесом. Он человек без тени.

Такая трактовка меня чрезвычайно огорчила, во-первых, потому, что она несамостоятельна, так как заимствована из предисловия к одному из русских переводов повести, а во-вторых, и по существу кажется она мне весьма приблизительной и неглубокой.

Неужели Шамиссо был настолько ограниченный художник, что написал свое произведение только в защиту репутации человека в буржуазном обществе?

Казалось, наоборот, Шамиссо создал вещь антифилистерскую, направленную против бюргерства, ибо общеизвестно, что в том обществе, которое описал Шамиссо, репутация человека в огромной степени зависит от наличия у него денег. В повести Шлемиль продает свою тень за деньги. Будет ли черт покупать репутацию? На кой черт она ему нужна? Очевидно, он хочет приобрести нечто более значительное, то, что нельзя приобрести за деньги, и тень — это символ гораздо более емкий. А если даже и предположить, что

Шамиссо написал свое произведение именно в защиту репутации, то стоит ли его экранизировать советскому художнику?

Однако, прежде чем полемизировать с режиссером по этому основному поводу, я поинтересовался, как же он хочет перевести эту трактовку на язык кино.

Первый законный вопрос: в какую эпоху, по мнению режиссера, протекает действие фильма? Режиссер отвечает: «Так же как у автора, в XIX веке, но не в немецком, а в некоем условном европейском городе». Такая трактовка вызвана тем, что автор по происхождению француз, а также тем, что, по его мнению, этот сюжет характерен вообще для всей Западной Европы.

Пришлось сразу обратить внимание режиссера на то, что если даже в литературе (особенно в фантастической) требуется конкретность быта, костюма, тех деталей, которые делают убедительной атмосферу произведения, то как же достигнуть этой достоверности в фильме, действие которого будет развиваться в условной и лишенной точной географии обстановке? Одно из главных «условий игры» для такого рода произведений — это чтобы фантастическое выросло из правдоподобия. Недаром и Гоголь и Гофман в своих самых сказочных историях прежде всего погружали своих героев в достоверность быта.

Второй вопрос, какой я задал режиссеру: «Как вы мыслите себе фильм — цветным или черно-белым?» Режиссер ответил: «Я представляю его себе как комбинацию того и другого. Серый человек должен быть снят методом черно-белого кино, а тени у людей должны быть разноцветные, у одного — красная, у другого — синяя, у третьего — лиловая. Ведь если тень — это репутация, то репутации у людей различные, пусть же они отличаются в кино и по цвету.

А что касается общих живописных ассоциаций, — заявил режиссер,— то я вижу свой будущий фильм как некий синтез стиля Ватто и Гойи».

Вот тут мне стало окончательно ясно, что молодой режиссер запутался в своем истолковании Шамиссо. И если, не дай бог, его замыслу удалось бы осуществиться, то можно себе представить, какую стилистическую эклектику мы увидели бы на экране.

Конечно, очень огорчительно, что молодой режиссер может неразборчиво смешать имена таких разных художников и что он так мало смыслит в технике цветного кино.

Но самое обидное не это, а духовная бескрылость, неумение прочитать по-своему автора, в то время как страницы Шамиссо могли бы дать возможность советскому художнику выявить те

проблемы, которые не могут не волновать его, о которых он должен задуматься всерьез.

За историю о Петере Шлемиле стоит браться именно потому, что через нее можно коснуться одной из самых животрепещущих, наболевших тем, волнующих современного зрителя, особенно в капиталистическом мире.

Мне всегда казалось, что судьба Петера Шлемиля трагична не потому, что он теряет свою репутацию, а потому, что продажа тени означает для него отрыв от человеческого общества, от простых земных радостей, от солидарности человека с человеком.

Проклятие одиночеством — вот тема, которая волновала не только литературу, но и вообще все искусство буржуазного Запада, не только в XIX, но и в XX веке. Ибо это одиночество, понимаемое широко, возникло прежде всего из конфликта между человеком и действительностью, между индивидуумом и обществом, между художником и миром.

В буржуазном кинематографе ярче всего эту тему выразил Чаплин, безусловно не только выдающийся актер и режиссер, но и художник, всегда пытающийся философски осмыслить центральные проблемы капиталистической действительности.

Тема одиночества в самых разнообразных ее проявлениях пронизывает творчество наиболее крупных художников современного буржуазного искусства.

Вот открытая наугад страница романа одного из видных писателей сегодняшней Америки, Вильяма Сарояна: «Человек — существо одинокое. Несмотря на самое широкое общество, которое предоставляет ему жизнь, он одинок. Порой он так одинок, что отворачивается от своих современников и обращается к умершим — читает книги, написанные людьми, жившими задолго до него. Или уходит в луга, под голубое небо, к вольным обитателям полей и лесов... Или обращает свою привязанность на какого-нибудь маленького домашнего зверька, на собачку, канарейку, попугая, даже на черепаху или золотую рыбку... Но кого же он ищет все время? Кого-нибудь, кто стал бы ему близок. Во всех письмах, что я получал, всегда проглядывало одиночество и страстное желание соприкоснуться с кем-нибудь, кто не был бы чужим для тебя, у кого было бы что о тебе вспомнить» («Приключения Весли Джексона»).

Сила и отличие советских художников заключается как раз в том, что они считают себя неразрывно связанными с судьбами всего мира. Ощущение одиночества преодолевается, вместо него вырастает чувство всеобщности, взаимной ответственности.

Новое в социалистическом сознании проявляется и тогда, когда вы как личное дело, как свою судьбу начинаете ощущать, например, борьбу за освобождение от колониальной зависимости негров Африки, арабов Ирака, индонезийцев, кубинцев — словом, людей другой национальности, рвущихся к свету, к счастью, — их стремления, их мысли, их чувства становятся для вас не безразличными, а как бы частью и вашей жизни. Поэтому такими незабываемыми остались для нас годы борьбы испанских республиканцев — в формировании интернациональных бригад видели мы великий символ международной солидарности в борьбе за лучшие идеалы человечества. И поэтому я лично не знаю более волнующего поэтического произведения, чем стихотворение Михаила Светлова «Гренада», в котором так глубоко и точно выражена идея интернациональной солидарности, выросшая из лозунга в жизненное побуждение, в подвиг сердца.

Весь этот схематично очерченный комплекс мыслей имеет прямое отношение к режиссерской экспликации молодого художника, который подошел к произведению Шамиссо с пустоватой лихостью бездумного человека.

А ведь повесть о Петере Шлемиле могла бы стать на экране произведением воинствующим и глубоко современным.

Дьявол понимал, что он делает. Отнимая у Шлемиля тень, он надеялся ввергнуть его в гордыню одиночества. А может ли быть что-нибудь страшнее для человека, чем одиночество? Ведь одиночества можно не только бояться, но по бесовскому наущению им можно еще начать и кичиться. Тогда оно оборачивается ницшеанской философией «сверхчеловека», штирнеровским провозглашением величия «я единственного», шпенглеровским круговоротом истории, отрицающим прогресс человечества, а все это вместе, в конечном результате, приводит к фашизму.

Серый черт Шамиссо отнюдь не так далек от фашизма, как это может показаться на первый взгляд. Это вовсе не значит, что его нужно изображать со свастикой, но советский художник, взявшийся поставить заново классическую повесть Шамиссо, обязан прочесть ее по-современному и использовать ее как идеологическое оружие в борьбе со всеми оттенками фашистской и неофашистской философии.

Я остановился на этих двух примерах режиссерских экспликаций молодых художников для того, чтобы еще раз подчеркнуть основную свою мысль: режиссерский замысел будущего фильма не лгожет существовать в отрыве от философских раздумий художника,

от богатства его внутреннего мира, от всей той интенсивной и большой жизни, интересами, существом которой он обязан жить не только в то время, когда ставит фильм, а и каждый день, каждый час, каждую минуту своего бытия.

Итак, режиссерский замысел всеми корнями своими уходит в жизнь, вернее, в открыто тенденциозное, пристрастное отношение художника к ней, и тогда выросшее на этой почве произведение может стать действительно полезным.

Впрочем, как известно, полезность искусства всегда отрицалась буржуазными идеологами, и они многое сделали для того, чтобы вульгаризировать понятие пользы и свести его к узкоутилитарному значению.

Не стоит повторять, что мы считаем враждебным взгляд на искусство как на бесцельную эстетическую безделушку. Напротив, мы гордимся, когда чувствуем, что наше искусство действительно может быть человеку полезным в большом, широком и глубоком смысле этого слова.

Я вспоминаю поразивший меня до глубины души рассказ видного деятеля Французской коммунистической партии — депутата Национального собрания Фернана Гренье.

Однажды он спросил меня:

— Скажите, почему за последнее время у вас появляются иногда не совсем те фильмы, которых мы ожидаем от вас?

— А каких же фильмов ждете вы? — в свою очередь задал я вопрос.

— На это я отвечу вам одной историей, — сказал Гренье. — Вы знаете, как тяжело приходилось нашей партии во времена оккупации. Недаром после освобождения буржуазия окрестила ее «партией расстрелянных». Мы понесли наибольшие потери потому, что были самыми активными борцами против фашистской диктатуры. Однажды, находясь с группой товарищей в гестаповском застенке, откуда каждую ночь выводили на расстрел, мы почувствовали, что некоторые из заключенных стали падать духом. Чтобы сохранить наши моральные силы, мы устроили нечто вроде устного университета, где каждый из нас по очереди обязан был рассказать книгу, спектакль или фильм. Это должно было помочь нам стойко вынести все мучения и позволило бы сохранить до конца человеческое достоинство.

И вот мы начали вспоминать советские фильмы. Посмотрели бы вы, как загорелись глаза товарищей, когда кадр за кадром восстанавливали они в своей памяти виденные ими картины, слова и мелодии песен из них, отрывки диалогов, интонации и жесты любимых актеров. Вот тут я понял в полной мере, как сильны ваши фильмы, если в самые трагические, решающие минуты человеческой жизни приходят они на помощь к борцу, чтобы влить в него новые силы, придать ему еще больше мужества, стойкости и веры.

Так говорил мне французский коммунист, и с тех пор его слова не выходят у меня из памяти. Каждый раз, когда я смотрю какой-либо новый наш фильм, когда прицеливаюсь и к новой своей работе, всегда неизменно спрашиваю себя: а выдержит ли он вот такое испытание? Кому и в какой момент жизни станет этот фильм полезным? Когда и где, в какой ситуации воспоминание о нем поддержит человека? Радость или страх, надежду или отчаяние принесет он с собой?

Здесь возникает большое и глубокое чувство ответственности художника, о которой мы, к сожалению, часто забываем в нашей кинематографической суете повседневных дел.

Но, может воскликнуть молодой художник, как я могу себя чувствовать ответственным, да еще на таком первоначальном этапе, как режиссерский замысел, если я не могу или не умею написать для самого себя такое драматургическое произведение, которое полностью воплощало бы все то, о чем вы говорите, — мое философское отношение к миру, мою тенденциозность, мои убеждения?

Ведь все то, о чем вы сейчас говорили, пожалуй, в большей степени относится именно к первоначальному авторскому мышлению. Не противоречите ли вы сами себе, когда предостерегаете меня от выполнения функций драматурга?

Нет, нетерпеливый мой собеседник, возражу я ему. Как раз в том-то и заключается основной смысл нашей беседы, чтобы уяснить окончательно ту простую истину, что если не все обладают даром драматургического мышления, то это отнюдь не снимает с них ответственности быть полноценными художниками и передать свое видение мира своими, присущими только режиссерской профессии художественными способами.

Я наблюдал, что если режиссер сам пробует, успешно или неуспешно, в данном случае это не важно, написать для себя сценарий, то он впоследствии как бы обкрадывает свое же режиссерское мышление. Это случалось даже с таким гениальным художником, как Довженко, который потряс меня в юности своим устным рассказом о будущем своем фильме «Арсенал» и затем чуть-чуть разочаровал, когда я увидел на экране готовый фильм, ибо те же самые сказочные кони, которых он так вдохновенно описал как поэт,

выглядели гораздо более прозаично, когда он снял их как режиссер.

Замысел был крылатее, чем осуществление, хотя это еще раз подчеркивает мою мысль о том, что если замысел так талантлив, как были талантливы все замыслы Довженко, то даже некоторые технические несовершенства при их воплощении не смогут умалить художественную значимость произведения.

В тысячу раз ценнее для искусства все фильмы Довженко, со всеми имеющимися в них иногда техническими неловкостями или наивностями, чем профессионально блестящие, внешне безукоризненные по форме, но такие обманчивые и неглубокие ремесленные «боевики».

Но мы уже условились, что такие гении, как Довженко или Чаплин, — исключение.

Оказывается, для режиссера важно обладать недюжинным талантом, чтобы открыть, угадать автора, вдохнуть сценическую или кинематографическую жизнь в его произведение.

На весах истории еще неизвестно, что будет больше значить — собственная ли пьеса Немировича-Данченко или его «открытие» драматургии Чехова.

Примеры можно продолжить. Но уже как закон определилось то положение, при котором наиболее полноценные произведения в искусстве появляются в результате именно вот такого творческого взаимопроникновения, брака по любви, а не по расчету.

Но это должна быть встреча равных. Ведь если режиссер не ставит себе никакой другой задачи, кроме как более или менее квалифицированно иллюстрировать автора, которого он выбрал, если он не является также автором *своей* образной системы, то тогда, конечно, ничего, кроме ремесленного изделия, не получится.

Значит, существует специфическое, режиссерски-авторское видение, дающее великолепный и непревзойденный эффект, когда органически, непринужденно сливается оно с видением драматурга.

Возьмем конкретный пример из творческого содружества сценариста Евгения Габриловича и режиссера Юлия Райзмана. Не случайно удачи и у того и у другого мы отмечали именно тогда, когда их творческие пути скрещивались.

Лучшие произведения обоих — это фильм «Последняя ночь», «Машенька», «Коммунист».

В сценарии Габриловича «Жена», впоследствии превратившемся в фильм «Урок жизни», где оба художника, как мне кажется, не до конца завершили свой замысел, но в целом работе интересной и свежей, есть такой эпизод: герой и героиня идут по стройке и ведут

лирический диалог. Чего, казалось бы, проще, решает режиссер-ремесленник, выбираем эффектный фон строительства, репетнем пару раз с актерами, поместим камеру на тележку и двинемся перед нимп, пусть сыграют.

Увы! Таких кусков мы видим бесчисленное количество в серых и унылых фильмах, появляющихся на наших экранах.

Но не так поступили Райзман и оператор Урусевский. Они поняли, что хороший диалог Габриловича нуждается не только в верном актерском раскрытии и вовсе не для украшательства нужна та пластическая атмосфера, в которую можно окунуть героев, и что именно совпадение всех элементов фильма и должно придать образную выразительность эпизоду, раскрывая тот поэтический контекст, который в кинематографии выражается отнюдь не только словами, произносимыми актерами.

И вот режиссер и оператор выбирают для съемки мягкое, чуть сумеречное время и размещают на стапелях стройки электросварщиков (чуть больше, чем их бывает в реальной действительности) с аппаратами, от которых вспыхивают голубоватые искры. И сразу в ткань фильма неназойливо входит поэтическая ассоциация то ли со звездным небом, то ли с роем светляков, то ли с осенним свечением моря. Но тем и хорош этот зрительный образ, что не отрывается он от реальности, а, наоборот, в ней самой выявляет присущую ей поэтичность.

И здесь дело тоже, как всегда, в этом «чуть-чуть». Во-первых, надо было почувствовать поэзию, красоту индустриальной стройки, во-вторых, ее надо было кинематографически организовать, а не остаться только на уровне натуралистического воспроизведения факта. Ведь именно в том, что сварщиков в кадре оказалось чуть-чуть больше, чем это бывает в жизни, и размещены они в пространстве по вертикали, и именно на том расстоянии от героев, которое нужно, чтобы не создать ощущение назойливости, — вот в этом искусстве отбора и организации материала для камеры и заключается искусство режиссера и оператора.

То, что такое стилистическое решение не случайно для этого фильма, профессиональный глаз может заметить и в том, что большинство декораций построено не в павильоне, а на натуре, с таким расчетом, чтобы за окнами был все время настоящий фон стройки, чтобы актеры, выходя из павильона, попадали сразу же в ритм ее жизни.

Это безусловно на первых порах затруднило производственные условия фильма, и я помню, как мучились режиссер и оператор.

преодолевая сопротивление студии, требовавшей перенесения этих объектов в привычные условия павильона и совершенно не понимавшей «капризов» съемочной группы, упорно не желавшей пользоваться писаными задниками за окнами.

Съемки фильма сначала отставали от плана. Группе пришлось претерпеть много неприятностей. Но когда картина была готова, все это было забыто, так как экранный результат был убедителен, и принципиальность художников была оценена по достоинству. Вот пример очень четкого и ясного режиссерского замысла, выросшего из самого существа сценария, из его стиля. Это сказалось не только в том, что была найдена поэзия стройки, пронизывающая всю пластическую сторону фильма, но и в выборе планов, то есть чисто монтажном мышлении.

Однажды при просмотре на Художественном совете материала по этому фильму возникла дискуссия вокруг режиссерского решения эпизода, когда девушка решает расстаться с героем и вернуться в институт. Узнав об этом, он стремглав мчится на пристань, и когда пароход отчаливает от берега, а толпа провожающих расходится, то замечает одинокую фигуру любимой, которая не нашла в себе сил уехать. Он бросается к ней, и они застывают в объятиях.

Режиссер решил этот эпизод одним куском. Он не приблизился к героям для традиционного крупного плана — в нашей памяти так и остались уходящие в затемнение два далеких силуэта на фоне речной глади.

Один из членов Художественного совета настойчиво требовал от Райзмана приблизиться в этот решающий по драматургической коллизии момент к героям, для того чтобы, как он выразился, попристальнее разглядеть выражение их счастливых глаз, ощутить всю радость вновь обретенной любви.

Однако Райзман категорически отказался от подобного решения и был прав. И отнюдь не по причинам чисто формального порядка. Он исходил из стилистических особенностей драматургии Габриловича, отличающейся тонкостью, лиризмом, отсутствием педализации драматических моментов, той самой неподчеркнутостью, которая и делает его произведения такими своеобразными. Этой авторской интонации надо было найти во всех элементах фильма соответствующую ей кинематографическую выразительность. И акварельность, если можно так выразиться, сценария Габриловича была передана не только в цветовой гамме фильма или в стилистике игры актеров, но п также последовательно в выборе планов.

Из всего этого можно еще раз сделать вывод, что все богатство режиссерской партитуры фильма не только может, но должно быть пронизано от начала до конца тем стилистическим своеобразием, которое вырастает из скрещения индивидуальности драматурга и чуткости мышления режиссера.

Но своеобразие это, в свою очередь, может появиться только там, ;де наряду с напряженным поиском своего видения мира существует также и не менее интенсивный поиск выразительных средств.

«Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения», — так настойчиво повторял Владимир Маяковский в статье «Как делать стихи».

«Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие классики были величайшими изобретателями», — вторит ему Сергей Прокофьев.

Непрерывной цепью изобретений была вся история советской кинематографии. Имена Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина п Довженко остались в истории мирового кино не только как имена режиссеров-новаторов, но и теоретиков, создававших науку о кинематографии.

Режиссерский замысел никогда не будет новаторским, подлинно смелым или оригинальным, если в нем не будут отчетливо проступать эстетические пристрастия художника.

Меня огорчает некоторая всеядность наших молодых режиссеров. Всеядность — это не значит подражание. Право же, вполне естественно, что молодой художник на первых порах может подражать близким ему образцам. Потом, когда он оперится, подражательность легко исчезнет. Гораздо более опасна эклектичность, неразборчивость в выборе тех или иных средств, я бы сказал, эстетическая беспринципность. И дело тут не в узком понимании художнических пристрастий. Стремление к жанровому разнообразию, например, не может быть поставлено в упрек художнику, так как в каждом из этих жанров он сможет проявить свою индивидуальность.

Поэтому режиссер со своим почерком, со своей внутренней музыкой, со своей темой может пробовать свои силы и в трагедии и в буффонаде. Гораздо хуже, когда появляется неотчетливость жанра, нечеткость стилистики, когда я не могу почувствовать, чем же новым стремится обогатить он свое искусство, на стороне каких художественных тенденций находятся его симпатии?

Тенденциозность содержания, о которой мы говорили выше, тенденциозность в высоком, благородном и остром смысле этого слова, неразрывно связана и с тенденциозностью форм.

Художник обязательно должен быть либо «за», либо «против» — среднего не дано. Середина — это равнодушие и ремесло.

Когда я в юности обучался живописи, один из моих первых педагогов возобновил хорошую традицию живописцев Возрождения. Он заставлял нас самих себе приготовлять краски, мы учились тереть масло по старым рецептам, замешивали на яичных желтках темперу, осваивали несколько способов грунтовки холста и только тогда допускались к священнодействию живописи.

Краски режиссерского замысла — это и мизансцена, и пластическое, изобразительное видение фильма, это и музыкальное, ритмическое его ощущение, это и, наконец, самое главное — умение работать с человеком, то умение, в котором так тесно переплетаются и знание человеческой природы, и тончайшая наблюдательность, и мудрость педагога, и терпение, и такт, и воля.

Но оставим пока в покое эти чисто человеческие, хотя и немаловажные, качества режиссера. Мы ведь говорим сегодня прежде всего о замысле. Оказывается, и здесь нужна воля в отборе материала и доскональное, профессиональное знание самого существа, самой консистенции тех красок, которые потом лягут на вашу палитру.

Возьмем, к примеру, такой, казалось бы, простейший элемент, как то, что мы называем «глазом режиссера».

Мы часто говорим про живописца или графика — у него хороший, меткий глаз. Но могут возразить нам, что режиссер здесь ни при чем, что способность видеть должна быть присуща оператору или художнику. Это неверно: глаз кинокамеры — это нечто гораздо большее, чем технические навыки, простая фиксация видимого. Кинематограф прежде всего искусство визуальное. Оно родилось таким и адресуется к нам прежде всего через наш глаз, через наше зрение. И если, как известно, можно себе представить фильм без звука, то невозможно представить себе фильм без изображения.

Значит, объектив киноаппарата — это око художника, это его видение мира, его зрение. А зрение можно и должно *воспитывать*. Говорим же мы о необходимости воспитания слуха. Ведь для того чтобы прийти к действительно обогащающему вашу внутреннюю жизнь слуховому восприятию сложной симфонической музыкальной формы, надо пройти терпеливо и внимательно некую школу, некий курс самовоспитания — называйте это как хотите.

Глаз, видение тоже можно и должно воспитывать. Мы пока мало и плохо этим занимаемся. Рассказать только сюжет живописного полотна — это еще не значит заставить зрителя почувствовать его пластическую красоту. Композицию, цветовое и тональное решение,

воздействие различных фактур — все это можно и нужно изучать, а изучив, надо уметь отбирать близкое именно тебе, совпадающее именно с твоим внутренним ощущением и видением мира. А выбрав, нужно иметь мужество защищать то, что тебе эстетически близко, то, что тебе нравится, то, что ты считаешь наиболее сильным и выразительным.

Глаз, как и вкус, может быть или современным, или архаичным.

Но что за абстрактное понятие, скажете вы, «современный глаз». Однако им можно назвать тот глаз, который умеет зорко подметить своеобразное, красивое и эстетическое там, где оно еще находится только в зародыше, где оно несколько непривычно, где оно выбивается из инерции установившихся канонов.

Так, например, нет ничего удивительного, что за последние десятилетия стала замечаться эстетическая впечатляемость машины. Ее не следует обожествлять, как это делали на первых порах апологеты футуризма или конструктивизма. Но было бы наивным отрицать то, что корпус самолета «ТУ-104» производит на вас сегодня эстетическое впечатление, а сложные конструкции некоторых современных машин атомного века оставляют далеко позади, именно по своей фантастической красоте, любые живописные ухищрения лженоваторов.

Первые отряды советских документалистов, во главе с Дзигон Вертовым, пропагандируя в кинематографе поэзию труда, одновременно создавали и ту эстетику современной машины, без которой невозможно было бы появление и такого фильма, как «Броненосец «Потемкин».

Эйзенштейн, как никто, обладал необычно острым, современным глазом, воспитанным на всем богатстве предшествующей изобразительной культуры и в то же время на смелом, бескомпромиссном вглядывании в новый мир.

Таким образом, вряд ли кто-нибудь станет сегодня отрицать, что глаз современного человека, приученный видеть мир то с высоты авйаполета, то с быстро летящих машин или поездов, привыкший к световой электрической или неоновой гамме, глаз, которому стали доступны тайны мироздания, выявленные объективом телескопа или микроскопа, существенно отличается от зрения человека XIX века.

Сам кинематограф также изменил пластическое восприятие мира. Он открыл и узаконил эстетическую прелесть движущегося бело-черного изображения и проделал это настолько внушительно, что появление цветного кино отнюдь не отбило у зрителя охоту смотреть черно-белые фильмы, так же как и масляная живопись не

уменьшила удовольствие зрителя, испытываемое от созерцания гравюры или офорта.

Кино обострило наше ощущение того, что в пластических искусствах называем мы фактурой. Кинообъектив не терпит бутафории, фальши. Реальность предметов, их фактура, то есть поверхность, вес, плотность, объем, — все это ощутимо, зримо на экране. Игра света в кино, отражение блестящих плоскостей, поглощение света шероховатыми, матовыми поверхностями, реальные свойства материалов — дерева, камня, плотность водяных зеркал, маслянистость нефти, вязкость грязи — все это на экране обретает свою новую, как бы удесятеренную выразительность. А если прибавить к этому важнейшие свойства кинообъектива — композицию, то есть обрез рамками кадра той действительности, которая в своем натуральном или организованном виде предстает перед объективом, в понятие композиции включить еще и точку зрения аппарата, ракурс, если добавить к этому и возможности движения самой камеры, то тогда становится ясным, каким небывало мощным средством выразительности обладает кино, это искусство XX века.

Пользуемся ли мы всеми этими щедротами? Не застревает ли наш глаз иногда на штампованных, невыразительных приемах, позаимствованных из дурных живописных образцов? Не страдает ли наше экранное зрение от зрительной малограмотности и душевной лености некоторых режиссеров, операторов или художников?

Вопрос о том, как будет действовать камера в фильме, — это также отнюдь не техническая проблема. Изберете ли вы статичные, крепко сколоченные и уплотненные композиции, где действие будет больше разворачиваться в глубину, или, наоборот, ваша камера станет легкой, не фиксирующей точные очертания кадра, а оставляющей всегда как бы воздух за границами экранной рамки, — все это должно быть определено в вашем режиссерском замысле.

Будет ли ваш аппарат вкапываться в землю и забираться на крыши домов или, наоборот, будет солидно поглядывать на окружающий мир в позе объективного наблюдателя, как бы не желающего даже, чтобы обнаружили его присутствие, — все это не технология операторского или режиссерского мастерства, а органические последствия вашего видения мира, ваших эстетических взглядов, склада вашего дарования, свидетельства вашей культуры или... бескультурья.

Как режиссер, вы можете и не знать всех тонкостей операторской или художественной профессии и вам не надо подменять ваших ближайших соратников по фильму. Наоборот, вы обязаны раскрыть их творческую индивидуальность, побудить работать «во весь голос», и только тогда получите вы на экране полноценные художественные результаты.

Но именно чтобы достичь этого, вы обязаны уже в режиссерском замысле, ощутить фильм в его зрительном выражении, поставить эстетические задачи перед оператором и художником, ввести их в тот круг пластических образов, который неизбежно должен возникнуть в вашем воображении, когда сталкиваетесь вы с замыслом драматурга, когда нащупываете вы черты той стилистики, которую вы хотите избрать для вашего будущего произведения.

Это не значит, что режиссер должен уметь рисовать как профессиональный художник, хотя, не скрою, очень желательно, чтобы вы пробовали бы иногда выражать свои мысли карандашом или кистью. Но, повторяю, это не обязательно потому, что мы знаем так называемых «художников», которые видят мир ограниченно, бедно и невыразительно, и, наоборот, людей, никогда не бравших в руки кисть и в то же время умеющих интенсивно воспринимать и оценивать живописные произведения.

Не будем забывать, что в палитру режиссерского замысла входит не только работа с камерой, но и то, что мы называем средой, атмосферой, то, что должно быть воссоздано художником-декоратором в павильонах студии или на натуре.

Можно ли сказать с уверенностью, что нужно стремиться только к максимальному использованию чистой натуры и всячески избегать выстроенных декораций? Вряд ли и в этом вопросе надо придерживаться каких-либо догм. Здесь, как и в выборе других пластических средств, прежде всего важно отталкиваться от стилистики автора и от того изобразительного принципа, который выбирает режиссер для решения фильма в целом.

Конечно, киноаппарат больше всего любит подлинность, реальность. Но в истории мировой кинематографии мы знаем немало случаев, когда умелое применение декоративных построек отнюдь не наносит ущерба фильму. Все дело заключается в том, чтобы декорация не носила такой стилизованный, условный характер, как это было, например, в экспрессионистских немецких фильмах, а с другой стороны, не впадала бы в ненужный натурализм, когда кадр теряет свою пластическую выразительность, будучи перегруженным малозначимыми бытовыми деталями.

Лаконичная, изобретательная, пространственная, дающая простор для мизансценного поведения человека, — такая декорация может правдиво воссоздать поэтическую атмосферу фильма, и мы

знаем тому немало примеров из практики как наших советских художников, так и некоторых лучших фильмов западной кинематографии.

Но я хочу подчеркнуть, что суть дела не в технологических подробностях, то есть выстроена декорация или найдена на натуре, а в том, что в процессе вызревания режиссерского замысла важно определить место действия не как пассивный фон, а как важный компонент, наиболее выгодно подчеркивающий смысловые и драматургические узлы будущего фильма.

От перенесения действия в то или иное место многое может измениться, приобрести другой смысл, усилить эмоциональное воздействие или, наоборот, притушить его.

Приведу пример из американского фильма последних лет «Бунтарь без причины» режиссера Николаса Рея.

Фильм этот интересен прежде всего своей темой. Он начал целую серию зарубежных фильмов, посвященных трагедии, переживаемой молодежью капиталистических стран. Естественно, в силу своей идейной ограниченности авторы этих фильмов не смогли дать исчерпывающего ответа на наиболее наболевшие вопросы и правильно проанализировать причины возникновения этих болезненных явлений.

Но все они: и французский режиссер Кайят в своем фильме «Перед потопом», и Ласло Бенедек в фильме «Бригада диких», и Марсель Карне в своих «Обманщиках» (я бы перевел точнее по смыслу название фильма как «Изолгавшиеся») —были вынуждены в самой резкой форме констатировать трагедию изверившегося и разочарованного поколения, к тому же подавленного непрерывной пропагандой буржуазной печати, запугивающей молодежь неизбежностью атомной войны.

Но в фильме Николаса Рея, содержание которого было бы долго здесь пересказывать, интересуют нас другие обстоятельства. Это выбор такого места действия, которое само по себе служит не просто декорацией, но помогает раскрыть основную тему трагедии, служит тем обертоном, который позволяет нам тоньше и глубже ощутить масштаб и своеобразие затронутой темы.

Герой фильма — его играл молодой артист Джеймс Дин (трагически погибший во время автомобильной катастрофы несколько лет тому назад) — стал, по замыслу авторов фильма, символом потерянного поколения молодежи, бунтарем без причин, близким по духу тем самым «гневным молодым людям», которые развелись в последнее время в Англии. Волей сценариста он попадает в начале фильма

в колледж, где сталкивается с группой студентов, которую мы окрестили бы «плесенью». Во главе группы стоит вожак, циничный п растленный юноша, подражающий героям гангстерских фильмов. Он вызывает Джеймса Дина для испытания его храбрости на поединок на ножах.

Вот как строит режиссер первое столкновение новичка с этой компанией.

Джеймс входит с яркого солнечного света в темноту куполообразного здания. Это планетарий, где идет очередная лекция по астрофизике.

Он ощупью пробирается по проходу, оказывается возле пульта управления, за которым сидит лектор (все это будет использовано в дальнейшем), затем усаживается в одном ряду с шалопаями, ведущими еебя довольно развязно, в это время на куполе планетария разворачиваются картины звездных миров.

Это сочетание цинизма и легкомыслия молодежи с бесшумным ходом небесных светил, с ощущением космоса и его величия сразу создает резкий и нужный контраст, подчеркнутый в финале эпизода •зрелищем космической катастрофы, которой заканчивается лекция. Только тут, когда на куполе планетария вспыхивает взрыв, происшедший от столкновения светил, на секунду притихают испуганные, встревоженные маменькины сынки и молниеносно слетает с нпх маска бравады.

Когда зажигается свет, они вновь приобретают привычную развязность, но мы уже почувствовали, что за ней кроется подлинный страх, растерянность. Так благодаря правильно выбранному месту действия раскрывается внутренний смысл фильма, подчеркиваются подлинные причины душевного смятения этой молодежи.

И второй раз тот же самый планетарий появляется в конце фильма.

Перед глазами зрителей уже прошла трагическая история гибели вожака банды, пострадавшего от собственной глупости, полюбили друг друга новичок и девушка, оба страдающие от одиночества, от разлада с собственными семьями, от неумения найти свое настоящее место в жизни...

Уже пролилась кровь, так как их третий приятель — запуганный и истеричный мальчуган, привязавшийся к этой влюбленной паре и охранявший их покой от преследований банды — случайно выстрелил и в темноте ранил одного из шалопаев.

И вот он, испуганный собственным поступком, ищет спасения под куполом планетария. Дело происходит ночью. Поднятые на

ноги стрельбой встревоженные родители, педагоги, полиция окружают убежище мальчика. Истеричный и задерганный, он способен принести еще много бед, так как в руках у него заряженный револьвер. Джеймс Дин берет на себя трудную миссию обезвредить зверька и один входит в планетарий.

Так же как и в первый раз, бредет он ощупью по проходу; шарящая рука его, желая зажечь свет, случайно наталкивается на кнопки пульта управления, и он приводит в действие механизм проекции звездного неба. И вот опять бесшумно кружатся по куполу планетария небесные светила, а под ними внизу маленькая скрюченная фигурка запуганного, запутавшегося мальчугана...

Гулким эхом откликается пустой планетарий на голос Дина, ласково уговаривающего мальчугана не стрелять, выйти из своего убежища. Он заклинает его именем дружбы, и тогда мальчуган подползает к нему...

Выразительный образ одиночества возникает от сопоставления этих двух прижавшихся друг к другу фигур — юноши и мальчугана под необозримым куполом ночного неба, усыпанного миллиардами звезд.

Фильм кончается трагически — смертью мальчугана. Но дело не в сложном сюжете, который я п не пытался пересказать, а в том наглядном примере осознанного выбора места действия, органически вошедшего в образную систему режиссерского замысла.

До сих пор мы говорили о различных элементах пластической выразительности фильма, но не следует забывать, что кино — это не цепь диапозитивов, и в игровом фильме главное место занимает действующий человек. Мизансцены, или, как любил говорить Эйзенштейн, мизанкадры, рожденные не режиссерским произволом, а законами органических действий киноактера, еще больше, чем на сценической площадке, способны помочь внешнему выявлению внутреннего мира образа человека на экране. Поэтому так удручают меня в работах некоторых режиссеров вялые, невыразительные мизансцены, претендующие на бытовое правдоподобие, а по существу напоминающие позирование перед аппаратом уличного фотографа.

Естественно, я не призываю к тому, чтобы в режиссерском замысле фиксировать те или иные мизансцены, это было бы насилием над процессом творческого содружества режиссера с актером.

Мизансцена не может возникнуть как графическое предначертание, как математическая формула, куда должна уложиться жизнь актерского духа. Настоящая органическая мизансцена рождается

только в результате подробной и тщательной работы актера и режиссера.

Но для того чтобы она была не просто «удобной» и не напоминала те театральные мизансцены, которые строятся по принципу — «лишь бы актеры не столкнулись друг с другом», но была бы еще п кинематографически выразительной, для этого следует уже в режиссерском замысле нащупать те эстетические принципы, которыми хотите вы руководствоваться в области мизансценирования.

Ведь, к примеру, принципы статуарных, симметричных или фронтальных мизансцен резко отличаются от диагональных, динамичных или глубинных — каждая из этих разновидностей может служить выразителем вашей индивидуальности, того нового, что вы хотите привнести своим фильмом в кинематографическую культуру.

И, наконец, самое главное — человек, актер. Какое место он может занять в режиссерском замысле?

Существуют споры о том, надо ли писать сценарии в расчете на определенного актера или каждый раз фильм должен обогащать зрителя обилием новых лиц? Помогают или мешают зрителю те ассоциации, которые неизбежно возникают при появлении на экране знакомого актера?

Что хотят смотреть зрители в кино: новую роль в исполнении неизвестного им актера или старого знакомца в новой роля? К счастью, у нас не существует система «звезд» в том виде, в каком узаконена она в капиталистическом кинопроизводстве. Там любовь зрителя к актеру выродилась в уродливую эксплуатацию как природных свойств актера, так и нездорового, подогреваемого рекламой интереса широких зрительских масс к своему «идеалу».

Лично я склоняюсь, пожалуй, к обычаям зрителей китайского классического театра. Посещая во время своего пребывания в Китае ежевечерне театральные спектакли, я лично убедился в том, что китайские зрители с малолетства знают наизусть как тексты, так и мелодии и мизансцены всех классических драм и комедий. Но, право же, это отнюдь не мешает им наслаждаться спектаклем, куда ходят они главным образом для того, чтобы оценить искусство того или иного актера, и редко я видел такой горячий и взволнованный зрительный зал, такое тонкое и впечатляющее актерское мастерство.

Конечно, кинематографисты будут в своем стремлении к подлинности искать исполнителей среди непрофессионалов, и закрывать эти возможности перед ними нельзя. Но основой нашей работы будет всегда оставаться то таинство актерской игры, которое мы называем перевоплощением, та высшая ступень мастерства реалпсти-

ческой школы переживания, которая является важнейшим достижением советской театральной и кинематографической культуры.

Отсюда следует, что если и не стоит приспосабливать нарождающийся образ к обличью знакомого или любимого актера, то все же естественным окажется возникновение уже в стадии формирования режиссерского замысла имени того или иного актера, который начнет ассоциироваться с будущим героем вашего произведения. Эти ассоциации могут даже повлиять в какой-то степени на дальнейшее формирование образа, обогатят его какими-то, свойственными только этому актеру, индивидуальными чертами, нюансами поведения.

Таким образом, я являюсь сторонником того, чтобы встреча с будущей группой произошла в вашем воображении значительно раньше, чем она состоится в реальности, чтобы и в этом вопросе проявились ваши творческие пристрастия. Для меня нет большего доказательства зыбкости режиссерского решения, чем блуждания режиссера на так называемых «пробах», когда колеблется он между актерами самого разного профиля, самых противоположных индивидуальностей.

А ведь выбор актера на ту или иную роль — один из самых решающих моментов для судьбы фильма. И именно в результате ошибочного, неточного или случайного выбора постигает нас наибольшее число творческих неудач, потерь и,трагедий.

Мне кажется, в записной книжке режиссера (а такую ему, так же как п писателю, полезно иметь) должны прежде всего значиться имена тех актеров, с которыми он хотел бы встретиться на своем творческом пути.

Я, например, всегда был очень постоянным в своих творческих привязанностях и не раскаиваюсь в этом. И не только потому, что мне лично это доставляло творческую радость, но я думаю, что не в накладе остались и зрители.

Задолго до того, как Владимир Канцель сыграл в моем фильме роль бравого солдата Швейка, его фамилия была записана у меня в памятной книжке. Это случилось в 1922 году, когда я впервые увидел его в театре имени Комиссаржевской в «Комедии ошибок» Шекспира, где он блестяще сыграл роль Дромио Эфесского.

В течение более чем двадцати лет почти во всех моих картинах, в самых разнообразных ролях, снимался Борис Тенин. С замечательным актером Борисом Пославским связаны лучшие годы нашей творческой юности, и, наконец, всегда верным я оставался моему другу Максиму Штрауху, создателю образа Ленина на экране и которого, как это ни странно сейчас вспомнить, не хотели пли боялись снимать в этой роли в течение последних пятнадцати лет не в меру осторожные кинематографические деятели.

Полюбить актера, мечтать о встрече с ним, включить его еще незримо в свой режиссерский замысел — это значит сразу обогатить этот замысел и, если хотите, это также заранее обеспечит будущую победу. Ибо я совершенно уверен, что успех фильма зависит не столько от вашей одаренности, принципиальности и пристрастности, но главным образом от выбора близкого вам автора сценария и от актера — непосредственного воплотителя ваших мечтаний.

Однако и они отвернутся от вас, не помогут вам, если предстанете вы перед ними ленивым и нищим, если предложите им вместо хлеба искусства камень ремесла, — значит, не сумели вы терпеливо и тщательно взрастить самое драгоценное зерно вашей профессии —- поэзию режиссерского замысла.

РОЖДЕНИЕ МИЗАНСЦЕНЫ

Проводником хорошего вкуса, умным и требовательным к себе и своему коллективу руководителем должен быть режиссер-мастер. Ему необходимо в совершенстве овладеть всеми элементами своего мастерства, а для этого надо выносить на широкое общественное обсуждение те вопросы, которые либо еще не нашли своего разрешения, либо, будучи решены художественной практикой, до сих пор не осмыслены теоретически. В данном случае нас интересует вопрос о рождении мизансцены в процессе режиссерской работы над кинофильмом[1].

Мы очень часто совершаем идейные промахи вследствие того, что наши художественные намерения оказываются в разрыве с умением осуществить задуманное в конкретных художественных образах. Только совокупность передового, марксистского мировоззрения с технической оснащенностью создает настоящего художника. Человек, вооруженный передовым мировоззрением, но не владеющий техникой своего искусства, будет только мечтателем, прожектером. И, наоборот, человек без четко сложившегося мировоззрения, обладающий даже выдающейся техникой, будет ремесленником.

[1] Эта глава написана в содружестве с режиссером Анатолием Карановичем.

Нередко приходится слышать и читать, что мизансцена даже на театре изжила себя, что построить мизансцену — это не искусство, а ремесло, что мизансцена не решает успеха той или иной сцены. Отрицательное отношение к мизансцене декларировалось как переход к высшим формам создания реалистического полотна. Так, С. Герасимов, подводя итоги своей работы над фильмом «Маскарад», писал:

«Мне ясно, что как в кинематографии, так и в театре понятие мизансцены изжито. В практике театрального искусства нет ничего более неинтересного. В споре о теории мизансценичеокого искусства, который возник год назад между театральными режиссерами, договорились до того, что надо ввести праздничность мизансцены, что мизансцена чуть ли не спасает советское искусство. Это смешное утверждение. Ведь мизансцена — ремесло. Эффектной мизансценой режиссер пытается прикрыть общую скудость режиссерской и актерской ткани спектакля, и для меня такие мизансцены — убогие тряпки, прикрывающие бедность таланта, силу, искренность и убежденность действия. Мизансцена — это «я», которое человек говорит в одном углу сцены; «люблю» — перебегая в другой конец; потом «тебя», становясь на колено у балюстрады, и т. д. С моей точки зрения, эта беготня — сложная и мучительная бессмыслица, которая, кроме зевоты, ничего не вызывает. Зритель интересуется актерами, тогда, когда они, став друг против друга, заговорят обыкновенными человеческими голосами. Попытка спасти мизансценой сложность текста не удалась мне в «Маскараде» [1].

В этой цитате, за исключением последней фразы, делающей честь самокритичности режиссера, все остальное представляет смешение понятий, вызванное, очевидно, полемическим задором.

Право же, «обыкновенные человеческие голоса» ничем не противоречат мизансцене, актеры, становясь «друг против друга», уже тем самым образуют мизансцену простейшего типа, «беготня» вовсе не является единственным видом мизансцены, а презрительное на-

[1] Сб. «Как я стал режиссером», Госкиноиздат, 1946, стр. 91.

именование ее «ремеслом» с таким же успехом может быть адресовано и к любому другому элементу режиссерского мастерства. К счастью, С. Герасимов в творческой практике, как кинематографической, так и театральной («Седая девушка» в театре им. Евг. Вахтангова), забывает о своем теоретическом «нигилизме» и широко пользуется всем богатством мизансценного мастерства.

Но откуда все же возникло это воззрение об «изжитости» мизансцены, нигилистическое пренебрежение к ней и теоретическая путаница в этом вопросе? Очевидно, необходимо начать с уточнения понятия. Действительно, термин этот перешел в кино по наследству от театра. «Мизансценировать», то есть в буквальном, дословном переводе — «положить на сцену», или расположить на сценической площадке, стало на театре одной из составных частей того, что мы называем мастерством режиссуры. Но естественно, что понятие это отнюдь не технологическое. Творческий метод того или иного режиссера, той или иной режиссерской школы или театрального направления находит свое выражение и в методе мизансценирования. Значительно эволюционировало и само понятие мизансцены, менявшееся в зависимости от той идеологической борьбы, которая происходила, в частности, в русском и советском театре между реалистическим искусством и формалистическим, декадентским направлением.

В нашу задачу сейчас не входит исторический анализ этой борьбы. В общих своих чертах она уже хорошо отражена в исследованиях советских театроведов. Но надо сказать, что отдельные специфические вопросы режиссерского мастерства, и *в частности мизансцены, еще мало разработаны теоретически, чем, может быть, отчасти и объясняется та путаница, которая произошла в этом вопросе, когда термин «мизансцена» перекочевал в кинематографию.

В практике и теории дореволюционного формалистического «условного» театра мизансцена служила для выявления самодовлеющего искусства режиссера. Режиссура сводилась не столько к раскрытию идейного смысла спектакля, сколько к «самовыражению» в изощренных приемах, движениях, ритме мизансцен.

Примером такого понимания режиссуры является книга «Искусство театра» Гордона Крэга. В этой книге Гордон Крэг противопоставляет искусство режиссера драматургии. Он считает, что задача режиссера не столько раскрытие автора путем внимательного проникновения в идею и замысел произведения, сколько обогащение этого произведения путем самораскрытия режиссера. «Когда он [режиссер] изощрится в применении движения, слова, линий, красок и ритма, тогда он может стать и художником, тогда мы больше не

будем нуждаться в содействии сочинителя пьес, так как наше искусство сделается самодовлеющим» [1].

Режиссеры «условного» театра искали ярких мизансцен, эффектных и декоративных. Мизансцена служила для украшения. Мизансценой зритель должен быть поражен, удивлен и восхищен. Но мизансцена, как элемент раскрытия авторского замысла, для них не существовала. Не это их увлекало, и не это было важно.

Конечно, подобная формалистическая мизансцена советскому искусству чужда. И именно такого рода мизансцены стали пугалом для некоторых теоретиков, которые за ними проглядели реалистическую мизансцену, пластически выявлявшую идею произведения. И чем значительнее произведение, тем в нем ярче, интереснее мизансцена, являющаяся элементом большого режиссерского мастерства. Нам кажется, что без правильного применения этого элемента кинорежиссером, без учета всей ее значимости, всех сил, заложенных в нем, режиссер обворовывает не только себя и актера, но, главное, зрителя.

Все разговоры о том, что мизансцена сковывает актера, мешает ему, по существу, не имеют под собой никакого основания, если речь идет о мизансцене, которая призвана помочь раскрытию авторского замысла.

Любопытно, что Гоголь как драматург в своих ремарках пытался раскрыть наиболее яркие и типичные мизансцены. Венцом его, мы бы сказали, режиссерского мастерства можно считать немую сцену финала «Ревизора».

«Городничий посередине в виде столба с распростертыми руками и закинутою назад головой. По правую сторону его жена и дочь с устремившимся к нему движением всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям; за ним Лука Лукич, потерявшийся самым невинным образом; за ним, у самого края сцены, три дамы, гостьи, прислонившиеся одна к другой с самым сатирическим выражением лица, относящимся к семейству городничего. По левую сторону городничего: Земляника, наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся; за ним судья, с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движение губами, как бы хотел посвистать или произнесть: «Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!» За ним Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и едким

[1] Гордон Крэг, Искусство театра, издатель Н. И. Бутковский, 1912, стр. 102.

намеком на городничего; за ним, у самого края сцены, Бобчинский и Добчинский с устремившимся друг к другу движением рук, с разинутыми ртами и выпученными глазами. Прочие гости остаются просто столбами. Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение» [1].

Эта немая сцена может служить примером высокого режиссерского мастерства, в ней чисто пластическими средствами выражено внутреннее состояние всех персонажей комедии и одновременно подводится итог всем происходящим событиям. Гоголь, отвечая на замечание некоторых актеров, что подобное точное описание сценического поведения действующих лиц свяжет их, что это унизительно для них, профессиональных актеров, — отвечал: «Нет, это не свяжет нимало, это не унизительно, талант не остановят указанные ему границы, как не остановят реку гранитные берега, напротив, вошедшп в них, она быстрее, полнее движет свои волны. И в данной ему позе чувствующий актер может выразить все, на лицо его здесь никто не положил оков. Размещена только одна группировка, лицо его свободно выразить всякое движение, и в этом онемении бездна разнообразия» [2].

Разве эти слова Гоголя не могут служить самой убедительной отповедью тем, кто считает, что всякая точная мизансцена только связывает и сковывает актера?

Рассуждения о второстепенное™ мизансцен, об их несущественности нам кажутся следствием глубокого заблуждения и ложного понимания метода Станиславского. Характерно, что сам К. С. Станиславский придавал мизансцене огромное значение. Он говорил, что в построении мизансцены нужно стремиться выразить внутреннюю, идейную, смысловую и человеческую природу события, а не украшать тот или иной момент действия наиболее эффектной группировкой действующих лиц.

«Иногда можно начать играть, и сама роль выжимает мизансцены, а иногда этого нет. Придет опытный режиссер и скажет: «Вот тут нужно сделать маленький перерыв, нужно подойти к окну»... Когда роль пошла, тогда мизансцены будут создаваться сами, но бывает так, что вот роль никак не идет. Я ведь не могу вам сказать: «Потрудитесь чувствовать!» Все элементы — маяки; они помогают, и в числе одного из маяков — мизансцена. Мы должны уметь находить эти маяки и великолепно их знать, вот поэтому я вам сейчас

[1] И. В. Гоголь, Собр. соч., т. 4, Гослитиздат, М., 1952, стр. 97.

[2] Там же, стр. 373.

даю такие маяки, к которым вы должны заолаговременно приучаться... Нужно, чтобы и в жизни ваше внимание было направлено на мизансцены. Надо уметь быть внимательным к жизни» [1].

Станиславский видел в мизансцене прекрасный педагогический прием в работе с актером. «...Мизансцены помогают внутренним линиям чувства. Какая бы ни была запутанная мизансцена, она должна быть всегда для актера. ...Надо уметь пользоваться и дорожить мизансценой...» [2].

Г. Кристи, говоря о работе Станиславского над оперой Визе «Кармен», пишет: «К. С. творил многие мизансцены в «Кармен» с блеском и вдохновением, вызывая не раз аплодисменты актерской аудитории. При этом он говорил: «Спектакль в смысле мизансцены должен быть всегда полуэкспромтом. Никогда не чувствуйте себя посаженным режиссером на некий шпиль, с которого нельзя сойти» [3].

Н. Горчаков в своей книге «Режиссерские уроки Станиславского» приводит пример того, как умел великий мастер подстраивать возникновения «случайных» мизансцен.

«В том, как К. С. Станиславский осуществлял поставленную перед самим собой и перед коллективом участвующих задачу выражения идейной сущности спектакля и через мизансцену, я имел случай убедиться, присутствуя еще на одной его репетиции «Женитьбы Фигаро»—репетиции картины «Свадьба»...

...По мысли Станиславского, граф Альмавива, рассердившись на Фигаро за все его проделки в этот день и насильно вырванное у него разрешение на свадьбу, велел справлять ее на «заднем», как говорит К. С, дворе замка. Это. конечно, была очень верная мысль по логике поведения графа и по развитию и становлению спектакля.

...Наконец, Головин, как нам показалось, прислал нарочито простой эскиз; на нем был изображен узкий, несколько скошенный по диагонали прямоугольник из трех белых оштукатуренных стен, крытых по верхнему краю красновато-желтой черепицей. Выше стен голубое южное небо. В левой боковой стене — простые, на крепких дубовых опорах деревянные ворота. В правом углу сцены — громадная куча бочек, ящиков, разбитых скамеек — словом, склад какого-то деревянного хлама. Режиссеры решили, что и этот эскиз будет

[1] Из стенограммы урока К. С. Станиславского в его студии 5 декабря 1935 года.

[2] Из стенограммы занятий К. С. Станиславского в его студии 15 ноября 1935 года.

[3] Г. Кристи. Работа Станиславского в оперном театре, М., «Искусство». 1952, стр. 191.

забракован: в нем явно не было ни одной из тех «опорных» точек, которых всегда искал и заготовлял заранее Станиславский в своей работе с художником. Но когда эскиз показали К. С, он пришел в полный восторг, едва его увидел.

— Молодец Головин, — сказал он, — угадал. Это как раз то, что надо.

— Константин Сергеевич, но где же на этом дворе разместить всю толпу — у нас ведь занято более сорока человек в этой картине? •

— Сами разместятся, — отвечал Станиславский, — на этот раз можете о мизансценах для них не беспокоиться. Позаботьтесь, чтобы эта куча в углу действительно существовала на сцене в виде бочек, ящиков, скамеек, лесенок, табуреток, а не осталась «штрихом» художника, необязательным для бутафоров и постановочной части, как это часто случается в театрах.

— Да, но где же сядет граф? Его ведь на бочку не посадишь?

— Сам виноват, что ему некуда будет сесть. Нечего было капризничать и проявлять свой глупый характер, — отвечал К. С. так, как будто он имел дело с самым настоящим Альмавивой. — Оденьте всех в костюмы, когда будут готовы и поставлены на сцену эти декорации. А до тех пор проверяйте текст этой картины по линии внутреннего действия и отношений, а мизансцены не трогайте...

Простые декорации были сделаны очень быстро, и мы все скоро увидели первую репетицию этой картины на сцене...

...Ю. А. Завадский. — А где же я сяду?

К. С. — Это уже ваше дело. Вы ведь виновник того, что всех загнали в курятник! Ну и выходите из этого положения как знаете! Идите теперь все на сцену. Станьте все в самый дальний угол около органа и, когда помощник режиссера даст знак, неситесь со всех ног к этим воротам, в этот дворик, к этой куче захватывать лучшие бочки, табуретки, лесенки, старые кресла и стулья. Предварительно сыграйте у органа сцену, что ждете выхода графа и графини. Разговоры, песни, возгласы должны долетать до меня, как жизнь всей толпы, ожидающей выхода господ. (Помощнику режиссера.) Когда откроется занавес, сосчитайте до десяти и тогда давайте знак толпе и воротам павильона. Все ясно?

— Все, К. С.

— Прошу всех на сцену.

Занавес закрылся. Через несколько минут он плавно разошелся в стороны. Открылась знакомая нам уже декорация. Но как она «ожила», когда за ее стенами раздался яркий, разнообразный гул толпы, смех, отрывки песни, возгласы! И какой поднялся вдруг ве-

селый крик, какой замечательный звук-топот десятков бегущих людей услышали мы, когда толпа за кулисами по установленному сигналу сорвалась с места!

Через несколько секунд передовые в развевающихся легких костюмах пронеслись по-настоящему бегом через всю сцену, устремились к заветной куче. Но вот кто-то, зацепившись, застрял в воротах. Еще кто-то ухватился за него, чтобы не упасть. И мгновенно в пролете ворот образовалась самая настоящая «пробка» из людей — ведь каждый стремился первым попасть во двор.

Возникла замечательная мизансцена, полная жизни, яркая по действию, выразительная в своем целеустремлении, насыщенная темпераментом»[1].

Мы позволили себе привести такую пространную цитату потому, что она является примером того, какое огромное значение придавал К. С. Станиславский правильному решению мизансцены, которая возникла по точно задуманному плану, но без всякого насилия над актером.

Конечно, подобного рода «случайность» была расчетливо подготовлена гениальным режиссером.

Но вот другой пример возникновения тоже «случайной» мизансцены. В своих воспоминаниях «Из боковой кулисы» один из провинциальных актеров так описывает работу провинциального режиссера конца XIX века:

«Режиссерский метод Неверова являлся неповторимым.

Каждый актер перед выходом на сцену задает режиссеру вопрос:

— Откуда я выхожу?

— Вы что — с улицы?

— Из роли не видно.

— Попробуйте из середины.

«Домашних» действующих лиц Неверов делил пополам. Все женщины у него появлялись слева, а все мужчины — оправа, ближе к своим уборным. Иногда в общих сценах, когда вся труппа толкалась на тесной сцене, как на толкучке, какой-нибудь простак наивно спрашивал:

— Николай Николаевич, где я в это время нахожусь?

— Да что вы, голубчик, новичок? Места себе не найдете? Смотрите, сколько народу разместилось, а вы из-за пустяков репетицию останавливаете!

[1] Н. Горчаков, Реяяксерокие уроки Станиславского, М., «Искусство». ., стр. 391—393.

С течением времени каждый научился отвоевывать себе место на сцене за свой страх и риск, предпочтительно, разумеется, поближе к суфлерской будке. Нередко случалось, однако, что кто-нибудь из плохо ориентирующихся актеров занимал центральное место, не имея на это, морального, так сказать, права. Слов у человека немного. Он всем мешает, все за него задевают, но он упорно не сдает выгодной позиции. Двое словоохотливых персонажей, волей режиссерской лотереи, разместились на разных сторонах сцены у рампы и, не смущаясь, бойко ведут довольно конфиденциальный разговор через всю сцену. Болтающийся посредине, наконец, уяснив себе всю фальшь своего положения, решается посоветоваться с режиссером:

— Не отойти ли мне куда-нибудь? Целый час торчу тут без слов... Заняться нечем.

— Заняться нечем? — Режиссер на момент задумывается. Затем, осененный творческой идеей, говорит своему помощнику:

— Николай Иванович, положи ему альбом с картинками, пусть перелистывает» [1].

Можете себе представить идейную и логическую глубину рас-крытия режиссером авторского замысла, когда мизансцены строились на таком лотерейном принципе. В этой же статье автор пишет о мизансцене Варламова:

«Варламов на вопрос актера, где он находится, отвечал: «У меня, милочек, мизансцена эта самая очень простая... Я сижу вот здесь, где сижу, а вы все вокруг стоите, — он -очерчивает рукой вокруг себя широкое полукружие. — И стой полукругом, чтобы публика всех видела. Она за это деньги платит» [2].

И здесь мизансцена служила не для раскрытия идейного замысла произведения, она работала на актера-гастролера, и только на него.

Из приведенных выше полярных друг другу примеров режиссерской «диктатуры» Г. Крэга и актерского «своеволия» явствует, как велика амплитуда колебаний в трактовке места и значения мизансцены на театре.

Только К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко удалось и теоретически и практически установить подлинно новаторские законы органического рождения мизансцены. Неоценимая новизна и принципиальность их открытия заключается прежде всего в том, что, отвергая односторонние притязания как режиссера, так и актера на монополию в создании мизансцены, они установили

[1] «Из боковой кулисы», журн. «Рабочий и театр», 1937, № 4, стр. 49.
[2] Там же, стр. 48.

необходимость равноправного творческого соучастия режиссера п автора в этом процессе, в свою очередь подчиненного главной и ведущей цели — раскрытию идейного и художественного замысла драматурга.

Таким образом, установив, что на театре мизансцена является одним из важнейших компонентов режиссуры, выясним, правомочно ли существование этого термина в киноискусстве. Нам кажется, что на этот вопрос можно ответить утвердительно.

Станиславский и Немирович-Данченко теоретически и практически настолько осмыслили и расширили понятие мизансцены, прежде всего как пластическое и пространственное выявление идеи и стиля автора через органическое поведение актера в предлагаемых обстоятельствах, в конкретной реалистической среде и атмосфере, что это самое понятие, как бы оно ни называлось, вполне применимо и к киноискусству, также сталкивающемуся с необходимостью пространственного и пластического выявления «жизни человеческого духа» (пользуясь терминологией Станиславского) перед киноаппаратом.

То обстоятельство, что в кино актеры располагаются не на ограниченной сценической площадке, имеющей лишь одну точку восприятия — зрительный зал, а в реалистическом пространстве природы или кинематографической декорации, не ограниченной точками зрения (так как аппарат может выбирать любую из них), вносит, как нам кажется, не принципиальную, а лишь технологическую разницу в подходе к мизансцене.

В обоих случаях, в реалистическом искусстве и театра и кино, обязательными должны быть для художника (режиссера, актера) правдивость, реалистичность, образная выразительность, талантливость и ясность замысла, точность и совершенство мастерства, п, как нам кажется, самое главное — выражение и через рисунок и стилистику мизансцены идейного и художественного замысла драматурга, его стилистических особенностей, его творческого почерка.

К этому должен стремиться каждый режиссер и в кино. Казалось бы, это неоспоримая истина. Если это так и если в арсенал средств выразительности кинорежиссера входит мизансцена, то, значит, и она должна быть мобилизована на выполнение этой же задачи.

Но так ли бывает на практике?

Осознано ли нами до конца, где и когда рождается мизансцена, должна ли она быть записана уже в сценарии? Прежде всего возникает вопрос: в каком сценарии — в литературном или режиссерском?

Из театральной практики мы знаем огромное количество пьес, где авторы весьма скупо пользуются ремарками. Должен ли так же поступать и сценарист?

В театре мизансцена должна рождаться от творческого содружества режиссера и актеров в длительном процессе совместных репетиций. Однако, как мы знаем из театральной практики, этот процесс до сих пор не проходит еще вполне гладко.

С одной стороны, мы отмечаем рецидивы режиссерской диктатуры, то есть навязывание актеру готовых режиссерских мизансцен; с другой стороны, мы наблюдаем, под видом осуществления лозунга Немировича-Данченко «режиссер должен умереть в актере», фактическую обезличку режиссерской индивидуальности, отсутствие четкого режиссерского замысла, аморфное построение спектакля и вместо действительного раскрытия творческой индивидуальности актеров — серый, безликий спектакль.

Еще сложнее дело обстоит в киноискусстве. Исторически обстоятельства сложились так, что наше киноискусство часто имело дело с незавершенными до конца литературными сценариями, когда поиски чаконов кинодраматургии происходили на ходу, в процессе ее роста. Также экспериментально формировалась и методика кинорежиссуры. Техника этого самого нового из искусств, значительно более усложненная по сравнению с техникой театра, ставила перед кинорежиссурой и актерами все новые и новые задачи.

На первом этапе развития кинематографической теории, когда молодое искусство всеми силами пыталось доказать свою самостоятельность и независимость от театра, в пылу полемического азарта отрицалось все, что было так или иначе связано с театральной терминологией. Так, в частности, и отбрасывалось понятие мизансцены. Когда практика ясно показала, что, вопреки всем «левацким загибам», в центре киноискусства все равно будет стоять человек, с его психологией и поступками, и поведение актера перед аппаратом должно быть обусловлено известными закономерностями, возникла необходимость продумать, чем заменить этот термин.

С. М. Эйзенштейн предложил новый термин— «мизанкадр». Казалось, он был более кинематографичен. Слово «сцена» заменялось в нем понятием «кадр».

Однако впоследствии выяснилось, что термин этот не раскрывает всей сущности процесса работы режиссера и актера перед киноаппаратом. Скорее он отвечал творческим особенностям самого Эйзенштейна. Ведь надо отчетливо разграничить два понятия — *композицию кадра* и *мизансцену в кадре*.

Если термином «композиция» в изобразительном искусстве мы можем объединить все элементы идейно-художественного замысла и его живописного воплощения, то в таком динамическом искусстве, как кино, эти элементы весьма явственно разъединимы.

Композиция кадра в кинематографическом понимании — это обрез рамки кадра, то есть выделение изобразительными средствами смыслового и эмоционального значения происходящего в данном кадре, ограничение пространства, пластическое соотношение в нем света и цвета, объема и плоскости.

Но мизансцена, то есть пространственное выражение психологии или поступков отдельных действующих лиц, или группы персонажей, или огромных масс, существует в киноискусстве самостоятельно и управляема отнюдь не только законами композиции.

Одну и ту же мизансцену можно по-разному вкомпоновать в кадр, езять аппаратом с разных точек зрения, с разных ракурсов, и это будут *различные композиции кадра при неизменной композиции самой мизансцены*.

Термин «мизанкадр» как бы подсказывал примат киноаппарата, примат композиции кадра, куда по законам этой композиции вписываются актеры, действующие лица, а вернее уже сказать — «бездействующие» лица, так как становятся они *вторичным* элементом, лишь составной частью этой композиции. Построенный таким образом кадр может обладать чрезвычайно большой изобразительной остротой, но он неизбежно будет «картинен», статичен. Примат в нем останется не за актером, а за изобразительной композицией.

Нам кажется, что подобный метод есть своеобразное отражение теории и практики режиссерской диктатуры, и он был характерен для первых этапов становленпя советского киноискусства. Впоследствии и сам С. М. Эйзенштейн отказался как и от этого термина, так, частично, и от этого же творческого метода, пытаясь совместить всю силу своего исключительного изобразительного мышления с законами реалистического поведения человека перед аппаратом.

Это отступление было нам необходимо только для того, чтобы подчеркнуть необязательность замены терминологии. Дело не в ней. Дело в существе вопроса.

А существо вопроса заключается в том, чтобы вместе с терминологией не выплеснуть также и само понятие мизансцены.

Тем из кинотеоретиков, кто решительно не видит ничего общего между театром и кино, утверждая, что киноискусство по самой своей природе более «натурально», чем театр, что оно имеет дело непосредственно с жизнью, снимая ее как бы «врасплох», мы можем

возразить мудрыми словами Станиславского: «Не всякая правда, какую мы знаем в жизни, — говорят Станиславский, — хороша для театра (и для кинематографа, скажем мы. — *Прим. авт.).* Сценическая правда должна быть подлинной, неподкрашенной, но очищенной от лишних жизненных подробностей, она должна быть по-реальному правдива, опоэтизирована творческим вымыслом» [1].

Об этом же говорил и П. П. Чистяков, замечательный художник-педагог, воспитавший Репина, Сурикова, Васнецова, Серова, Врубеля и других русских художников.

«Старайтесь делать как можно ближе к натуре, чтобы как можно больше было похоже, но как только будет точь-в-точь, это ни к черту не годится» [2].

Искусство не терпит случайности. Нельзя серьезно решать вопросы стиля кинофильма, не ставя проблем мизансценировкп. Только точный отбор жизненных фактов, прошедших сквозь призму восприятия их художником, может стать произведением искусства.

Советская кинорежиссура внесла много интересного и принципиально нового в искусство мизансценировки. К сожалению, наше киноведение, при анализе новых фильмов, не уделяло места разбору этих элементов режиссерской партитуры. Эта тема ждет еще своих исследователей, и мы в нашей работе, естественно, не можем осветить ее полностью.

Наша задача значительно скромнее: лишь обратить внимание на то огромное богатство, которое накопила советская кинорежиссура, богатство, настоятельно требующее дальнейшей теоретической разработки. А для тех, кто вообще отрицает существование мизансцены в кинематографическом искусстве, мы хотели бы привести ряд примеров, хотя бы в виде перечня, напоминающих о многообразии индивидуальных методов мизансценировки в советских кинофильмах.

Если спорными могут показаться некоторые методологические особенности разного периода творчества Эйзенштейна, то на первых же этапах своей творческой практики он выказал себя как непревзойденный мастер мизансценировки массовых сцен.

Здесь для пытливого теоретика любопытно было бы проследить ту эволюцию, которую претерпевал художник.

[1] К. Станиславский, Работа актера над собой, «Искусство», М., 1951» стр. 324—325.

[2] Г. К. Савицкий, Молодым художникам о мастерстве, М., Изд-во Академии художеств СССР, 1925, стр. 41—42.

В первом его фильме, «Стачка», мизансценировка носила характер несколько нарочитой, подчеркнутой графичности, часто соприкасавшейся с «исканиями» формалистического театра первых лет революции.

Достаточно вспомнить мизансцену заседания капиталистов из этого фильма. Верхний ракурс, открывающий четко вписанный круг стола в пространство пола, симметрично, геометрически правильно расставленные кресла, в них фигуры фабрикантов. Это не столько реалистическая мизансцена, сколько плакат-гротеск.

Иногда ради композиционного эффекта мизансцена приобретала алогический характер. Люмпен-пролетарии были показаны живущими в бочках, вкопанных в землю. Неожиданный эффект их одновременного появления из этих деревянных сот не мог скрыть того странного обстоятельства, что бочки никак не могли служить укрытием для людей, ибо при первом же дожде они превратились бы в легко затопляемые ловушки.

Так же и в эпизоде разгона демонстрантов наряду с кусками большой силы некоторые мизансцены запоминались лишь благодаря своей изощренной графичности, на которую были рассчитаны; так была выбрана для планировки многоярусная казарма, куда по ступеням эффектно взлетали конники и застывали потом черными силуэтами на пролетах мостиков, перекинутых между верхними балконами.

Но эти мизансцены, подчиненные только интересам композиции, были изжиты мастером. В следующем фильме Эйзенштейна, «Броненосец «Потемкин», мизансцена массовых эпизодов была построена на иных принципах, и благодаря таланту и вдохновению, соединенному с умным и тонким расчетом, она осталась в числе классических образцов мирового киноискусства.

Кульминационные моменты драмы на броненосце решены чисто мизансценными приемами.

Загнанная в узкое пространство маленькая кучка восставших матросов под брезентом, против шеренги колеблющихся моряков, которым приказано расстрелять бунтовщиков, — эта мизансцена останется навсегда в памяти зрителя, видевшего фильм. И когда шеренга матросов рассыпается по палубе и присоединяется к небольшой кучке восставших, вы пластически ощущаете мысль автора-режиссера — восстание стало массовым.

Так же мастерски построены массовые мизансцены нарастающего движения солидарности одесских горожан.

Архитектурные пересечения лестниц, спускающихся к порту, постепенно заполняются народом, чередование многоплановых построений на этих лестницах, как струйки больших ручьев, сливается в конце монтажной фразы в единый народный поток.

И далее Эйзенштейн мастерски пользует узкое изогнутое пространство мола, заполняя его этим потоком, — так образ народного шествия завершает всю эту пластическую симфонию.

Гениальной находкой является также классическая лестница, где мизансценный контраст железного, монотонного хода солдатской шеренги с хаотичной, разбросанной, мятущейся толпой вырастает до большого обобщения первых революционных вспышек тех лет, напоминая и о событиях 9 января — о судьбах народных, о всех расплатившихся своей кровью за иллюзии «о царской милости».

Эйзенштейн и в последующих фильмах необычайно тщательно относился к мизансценным элементам режиссерской партитуры.

Требует особого рассмотрения, например, мизансценировка ледового побоища в фильме «Александр Невский» или использование мизансценных мотивов из «Броненосца» в первой серии «Ивана Грозного». Народное шествие, направляющееся в Коломну, построено по тому же мизансценному принципу, как п шествие по молу, но здесь оно ограничено не просторами моря, а бескрайним снежным пространством и соединено смелым композиционным приемом с крупным планом Грозного. Но этот принцип построения глубинной мизансцены также требует специального исследования.

Пространственные взаимоотношения' человека и пейзажа, персонажа и архитектуры, их сопоставления, невозможные в пределах театральной коробки, всегда занимали наших режиссеров, и там, где они органически вытекали из темы произведения, его драматургии и режиссерского замысла, они давали выразительные эффекты.

Так, классическим стал эпизод прихода крестьянского парня в императорскую столицу в фильме Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга». Сочетание масштабов архитектуры Росси и Расстреляй, каменных пространств столицы с маленькой фигуркой парня в лаптях мизансценно передавало ощущение его затерянности в этом большом, сложном и непонятном ему городе.

Знаменитые кадры тюремного двора в «Матери» того же Пудовкина с монотонным движением арестантов по кругу, воскрешающие в памяти гравюру Дорэ, завершаются великолепной по своей мизансцене сценой побега.

У нас бытует выражение «загнанный в угол» — режиссер решает эпизод побега, как бы реализуя мизансценно эту словесную метафору. Угол тюремной стены, из которого удается вырваться лишь нескольким арестантам, становится тупиком смерти для остальных, зажатых в этом тесном каменном мешке.

Условный, геометрический характер, родственный первым построениям Эйзенштейна в «Стачке», носят мизансцены режиссеров Козинцева и Трауберга в их ранних фильмах. Так, в «Шинели» весь эпизод с ограблением Акакия Акакиевича решен чисто условными мизансценными приемами. В кадре белая плоскость ночного снега, снятая сверху, и на ней маленькая фигурка Акакия Акакиевича мечется между наступающими со всех углов кадра длинными зловещими тенями.

Мизансцены в «Новом Вавилоне» также отличались декоративной изысканностью, но уже в эпизодах баррикад Парижской коммуны намечались принципы реалистической мизансцены, нашедшие потом отчетливое воплощение в трилогии о Максиме. Массовые сцены забастовок и демонстраций, а также такие камерные сцены, как биллиардное состязание в «Возвращении Максима», отличаются не только кинематографическим вкусом, но и точным реалистическим мастерством.

Своеобразный режиссерский почерк свойствен всем работам Александра Довженко. В фильме «Земля» эпизод лунной ночи построен на контрасте статуарных мизансцен пар, застывших в любовном томлении, с проходами Василя, захмелевшего и от этой летней ночи и от радости новой жизни, переполнившей его сердце и вылившейся в одинокой пляске на пустынных, залитых лунным светом улочках хутора. Режиссер с большим тактом не дает нам никаких назойливых деталей, он ограничивается одним большим дальним планом, на котором без всяких монтажных перебивок происходит и танец Василя и его смерть от кулацкого выстрела из-за угла.

В одном из последних фильмов немого периода, «Привидение, которое не возвращается», режиссер А. Роом весь большой и очень значимый эпизод преследования шпиком выпущенного на один день заключенного строит также с учетом мизансценной выразительности кинематографа.

Монтажно — это целая цепь так называемых «проходов», которые в то время считались в кинематографе вещью маловыразительной.

В фильме «Привидение, которое не возвращается» эти проходы, весьма тонко и убедительно мизансценированные режиссером,

превращаются в один из напряженнейших моментов действия. Здесь, как и всегда в настоящем искусстве, все дело в «чуть-чуть», в том, на каком расстоянии находятся друг от друга преследуемый и его тень — шпик. Чуть-чуть ближе — и это будет неправдоподобно, чуть-чуть дальше — и они уже не могут быть в кадре оба и пропадает самая мысль об этом неотступном «оке закона». В фильме соблюдена та мера, которая необходима художнику, поэтому так запоминается этот эпизод, в котором по растрескавшейся от жары земле бредут две фигуры — узника и шпиона...

С приходом звука в кино первое время казалось, что наступил возврат к старой театральной мизансцене, что методика немого кино устарела, на некоторый период воцарилась растерянность. Однако, когда новая техника была освоена, изобретательность советской режиссуры в области кинематографической мизансцены проявилась еще ярче, чем во времена немого фильма.

Тот же С. Герасимов, который теоретически выступал против мизансцены, практически дал ряд хороших образцов ее использования. Одна из наиболее тонких его мизансцен — эпизод бала в фильме «Комсомольск», где во вновь построенном бараке празднуют комсомольцы успех своей стройки и где в сложном и разнообразном рисунке переплетается поведение персонажей с общим ритмом комсомольского бала.

В фильме «Молодая гвардия» образцом сложной партитуры мизансцены может служить грандиозная панорама занятия фашистами шахтерского города. Здесь общий ритм вторжения, грубого, наглого и бесцеремонного, ритм, подчеркнутый движением аппарата, сочетается с филигранной отделкой подробности поведения персонажей.

Это сочетание так называемого «второго плана» с основным действием еще ранее отличало работы такого режиссера, как Барнет. В фильме «Окраина» особенностью его режиссерского почерка явилось умение строить многоплановую мизансцену, где часто поведение персонажа на втором плане являлось необходимым обертоном в общем звучании сцены.

Так, например, характеристику дореволюционного провинциального бульвара (где на первом плане на скамейке разворачивалось основное действие эпизода) дополняла появляющаяся где-то в глубине кадра фигура загулявшего мастерового, в самозабвенном восторге топавшего ногой по луже. Этот второпланный персонаж проходил в кадре и исчезал навсегда из фильма, но он передавал своим

поведением в этой мизансцене атмосферную окраску и характеристику среды.

Особенно богато и разнообразно использование мизансцен в творчестве режиссера Ю. Райзмана. Некоторые из них отчетливо запоминаются как примеры удачного сочетания органического поведения актера со всеми композиционными и изобразительными возможностями, предоставляемыми киноаппаратом.

Таков, например, проход Щукина по аэродрому в фильме «Летчики», где характеристика главного персонажа, действующего перед движущимся аппаратом на первом плане, выразительно подчеркивается разнообразными мизансценами второго плана, характеризующими трудовые будни аэродрома.

В фильме «Последняя ночь», опять-таки средствами в основном мизансцены, решен один из главных эпизодов фильма: приход воинского эшелона. Пустынный мокрый перрон и на нем одинокая фигура матери в сочетании с поездом, в безмолвии входящим под круглую вокзальную арку, прекрасно передают напряженную драматургию эпизода.

Другой пример мизансценного решения массовой сцены мы находим в фильме «Ян Райнис». Принцип построения взят тот же, что в «Броненосце «Потемкин»: отдельные ручейки демонстрантов сливаются в общий поток, заполняющий площадь. Но Райзман решает его другими пластическими средствами. Он помещает каждую из групп демонстрантов сначала в узкие улочки старой Риги. По мере расширения демонстрации режиссер как бы раздвигает рамки домов, выбирая для съемки все более и более широкие улицы, и мы конкретно, ощутимо видим нарастание народной мощи.

В эпизоде допроса Райниса губернатором, где действуют лишь два актера, Райзман также как бы реализует литературную метафору, существующую в разговорном языке. Мы часто говорим: «Ходит вокруг да около». Вот так вокруг да около неподвижно сидящего на стуле Райниса юлит губернатор, не знающий, как больнее уязвить ненавистного ему поэта-революционера. Это превосходный пример решения мизансцены, органически вытекающего из смысла эпизода и из характеров действующих лиц. Пламенный и подвижный Райнис нарочито спокоен, прикован к креслу, а неподвижный, толстый губернатор именно здесь непоседлив, назойливо петлит вокруг своей предполагаемой жертвы.

Мизансцены фильмов И. Пырьева отличаются динамикой, стремительностью. Режиссер любит резкие и отчетливые построения п

часто прибегает к движению аппарата, однако неизменно подчиняет его главной задаче — выявлению состояния актера. Наиболее показательным примером его методики может служить в фильме «Кубанские казаки» выразительная панорама, сопровождающая сложный игровой проход — монолог Ворона.

Ряд интересных мизансцен принадлежит также режиссеру М. Ромму, уже давно работающему над глубинной мизансценой, позволяющей внутри кадра как бы «монтировать» планы различной крупности.

В своей статье «О мизансцене» режиссер так формулирует свою задачу.

«В поисках мизансценировочной и монтажной формы актерской сцены каждый режиссер идет своей дорогой. Я хочу изложить принцип, к которому я пришел, строя актерские мизансцены в последних картинах, хотя вовсе не считаю этот принцип единственным и обязательным для всех.

Этот принцип глубинной мизансцены с переменной актерской крупностью.

Если вы возьмете общий план декорации, но выдвинете актера на самый передний план, то вы получите крупный план актера: фокус на нем, декорация полуприкрыта им и размыта в глубине. Стоит, однако, актеру отойти на два шага в глубину — и перед вами возникает средний план. Декорация открывается полнее. Актер на этом среднем плане может двигаться, свободно разыгрывая данную вами мизансцену. Его мимическая работа все еще видна, но теперь уже действуют руки, тело. Актер отходит еще на несколько шагов в глубину — и перед вами раскрывается общий план декорации, которая теперь полностью видима и в которой можно провести крупные мизансценировочные передвижения.

Если строить мизансцену так, то, не меняя точки аппарата, можно получить общий, средний и крупный планы в одной мизансцене, то есть внести в самую мизансцену элемент монтажа. Длина куска окажется менее ощутимой. Смены же крупностей дают, как правило, гораздо большее ощущение динамики, чем поперечное движение аппарата за актером. Недостаток (или, скажем, сложность) , такой мизансцены выясняется сразу. Все движения строятся по оси зрения аппарата, то есть в глубину кадра и из его глубины. Тем не менее такое построение мизансцены оказывается выразительным. Даже во время работы актера на самом переднем плане за ним все время присутствует среда. Отход его от аппарата резко изменяет

выразительное содержание кадра. Движения актера подчеркивают стереоскопию построения плана» [1].

Первые поиски этого принципа обнаруживаются в фильме «Мечта», где была превосходно мизансценирована трудная, острая психологическая сцена, казалось бы, совершенно статическая по своей природе — игра в лото в пансионе. Далее в фильмах «Человек № 217», «Русский вопрос» и «Секретная миссия» этот принцип был углублен и расширен. Так, например, в эпизоде заседания капиталистов в «Секретной миссии» камера делала полный круг по лицам сидящих и, наконец, отъезжая, открывала нам новый, неожиданный драматургический элемент — советскую разведчицу, незримо присутствующую на этом секретном совещании поджигателей войны.

Своеобразие творческого почерка режиссера выражается не только в его методах монтажа и съемки, но и в его воззрениях на мизансцену. Для нас важно подчеркнуть, что иногда только по методике мизансценирования можно определить это своеобразие. Так, например, если режиссер М. Ромм добивается внутрикадрового монтажа одним способом, то совершенно иным образом к той же проблеме подходит режиссер Ф. Эрмлер.

Обе серии его фильма «Великий гражданин» изобилуют многочисленными находками в этой области. Эрмлер создает сложную внутрикадровую мизансцену, соединяя ее с медленным панорамированием аппарата, внося, таким образом, большое разнообразие в композиционное и изобразительное построение эпизода. Мизансцены «Великого гражданина», нам кажется, заслуживают детального изучения, рассмотрения и сопоставления их со стилем других режиссеров.

Это ощущение кинематографического пространства и умение владеть им проявились также в фильме режиссера М. Чиаурели «Падение Берлина». Вспомните мизансцену и композиционную трактовку первого прохода Гитлера, когда он мнит себя еще победителем, — это широкие планы с чванливой фигуркой фюрера, шествующего по просторам рейхсканцелярии, — и сравните их с теми мизансценами, которыми пользуется режиссер в конце, где ему нужно показать позорный финал авантюриста. Здесь кадр предельно сужается, широкие пространства исчезают, фигура Гитлера загнана в угол, прижата к стенке в буквальном и переносном смысле этого слова. В конце мизансцена достигает такой уплотненности, что режиссер находит выразительную деталь — во время торжественно

[1] Михаил Ромм, О мизансцене, «Искусство кино», 1948, № 3.

звучащего свадебного марша развенчанные герои спотыкаются о ноги загнанных в логово пьяных, невыспавшихся и трепещущих в страхе «завоевателей». Эта мизансцена задумана и снята очень точно, и именно в контрасте с ней звучит большая широкая мизансцена штурма рейхстага, когда алое знамя пробивает себе путь к победному флагштоку.

Разрешим себе привести пример из близкой нам творческой практики. В одном из эпизодов фильма «Великий воин Албании Скандербег» перед режиссером была поставлена следующая сценарная задача: честолюбивый и завистливый Гамза, племянник Скандербега, появляется в качестве его посланника при дворе сербского деспота Бранковича, горделиво восседающего на троне в окружении своей челяди.

После официального визита, оставшись наедине с Гамзой, Бранкович, при помощи султанского визиря, склоняет молодого честолюбца к измене, умело разжигая его зависть, обиду и властолюбие. Основная задача турецких наймитов — отколоть Гамзу от общей борьбы албанского народа, возглавляемой Скандербегом, и внушить ему мысль о захвате власти. В разработке этого эпизода режиссер решил не ограничиться возможностями, представляемыми ему киноаппаратом (композиция кадра, световая и цветовая атмосфера, оптика и т. д.) и монтажом (смена планов, длина монтажных кусков), а прибегнуть также и к мизансценной выразительности. Для этого во время предварительных репетиций режиссер предложил актерам включить в свой творческий поиск органического самочувствия и поведения в данном эпизоде задачу действенного пластического выявления ее идейного смысла.

Так удалось, не навязывая предварительно актерам внешнего рисунка мизансцены, прийти вместе с ними через ряд действенных задач к интересному решению эпизода — по мере нарастания психологического натиска Бранковича Гамза оказывался возле того самого трона, на котором красовался в начале эпизода сам деспот, и в кульминационной точке действия они как бы менялись местами.

Гамза невольно опускался на трон, судорожно ощупывая его резные деревянные ручки, как бы впервые ощутив реальность своих честолюбивых замыслов превращения во властелина — короля. Албании.

Мизансцена не была прямолинейно иллюстративной, так как текст диалога на эту тему шел, если можно так выразиться, «контрапунктно». Он переплетался с мизансценными ходами, то предшествуя им, то опережая их. К тому же мизансцена эта была органично воспринята актерами, потому что выросла она из внутренних действенных задач и облегчала их выявление. Особенно это относилось к Гамзе, у которого во второй половине эпизода уже не было текста, но по одному тому, как он молчаливо впитывал в себя отраву лести, зритель должен был угадать степень ее действенности. Так, подкрепленный мизансценой, был донесен до зрителя сложный эпизод сценария, чрезвычайно важный для дальнейшего развития как характера измены Гамзы, так и для всего действия фильма в целом.

Итак, все эти примеры (число которых можно было бы множить) убедительно, как нам кажется, доказывают реальное существование понятия мизансцены в творческой практике киноискусства.

Но мы все еще не ответили на основной вопрос: откуда и как рождается мизансцена. Что же должно послужить первым и наиболее, быть может, интенсивным толчком для возникновения мизансцены у режиссера и актера? Одни ли они являются «монополистами» мизансцены? Является ли мизансцена свойством только их профессий, или мизансцена в том расширенном и глубоком понимании, какое оставили нам великие мастера русского и советского театрального искусства, присутствует и в других искусствах и стоит ли кинематографу кичиться здесь своей «спецификой»?

В изобразительном искусстве, естественно, не бытует термин «мизансцена», однако, если мы подойдем к выдающимся живописным произведениям с нашей специфической, режиссерской точки зрения, мы можем извлечь и из них для себя очень много поучительного. Реалистические полотна русских и советских живописцев, ставивших перед собой задачу глубоко и правдиво отразить явления действительности, ярко очертить человеческий характер, вскрыть психологию «действующих лиц», по существу являются как бы «размноженными» кадрами, застывшими мизансценами, которые стоит разглядеть попристальней.

Мы думаем, что дело не в том, чтобы механически копировать в кинокадрах композиции и «мизансцены» живописцев, а в том, чтобы изучить их творческий опыт, поучиться у них наблюдательности, проникновению в законы человеческого поведения, одинаково обязательные для всех художников-реалистов, в каком бы искусстве они ни работали.

В «Запорожцах» Репина мы прежде всего вспоминаем не отдельные лица людей, а общую композицию картины в ярчайшей действенной мизансцене. Мы застаем этих людей в момент, когда

составление письма султану достигло своей кульминации. Мы понимаем, что именно в этот момент в письме пишутся самые «соленые» словечки, адресованные запорожцами султану. Глядя на эту картину, вы без труда можете продолжить движение действующих лиц — так органичны их позы. Художник ощущает жизнь пе статически, а динамически.

Мизансцена взята художником не случайная, а наиболее выразительная, в момент наивысшего напряжения действия.

Вспомним «Завтрак аристократа» Федотова. Художник отобрал момент, когда герой, боясь, что его застанут жующим вместо утреннего завтрака кусок черствого хлеба, прикрывает хлеб бумагой. Этот жест дает полное представление о финансовом положении дворянина, его положении в обществе. Вы ощущаете героя во взаимосвязи с окружающей его средой, несмотря на то, что на картине он изображен один. Вот эта конкретность, с которой художник показывает героя в наиболее характерный момент, служит примером того, как точно может пользоваться мизансценой режиссер.

В другой картине Федотова, «Сватовство майора», художник также выбирает острую и динамическую мизансцену.

Рассмотрите ее справа налево. В дверях, закручивая усы и положив левую руку на эфес шпаги, стоит майор. У него решительный вид. Он пришел в купеческий дом как завоеватель. Для него все сейчас в этом доме побежденные враги.

Пока он стоит и приводит себя в готовность для парадного шествия, сваха вползает в комнату и сообщает, что жених прибыл.

Отец невесты лезет в карман, чтобы передать свахе обещанный за труды гонорар.

Мать удерживает невесту, порывающуюся в страхе убежать из комнаты.

В глубине, в левом углу, мы видим фигуры трех женщин. Одна из них — стряпуха — готовит на стол закуски, а две другие пришли просто из любопытства.

Устремленность отдельных фигур, ясность их взаимоотношений делают картину как бы выхваченной из жизни и в то же время таким кадром, который передает жизнь, схваченную в наиболее острый и действенный момент.

Примечательна мизансцена картины Репина «Не ждали». Семья сидела в комнате, каждый занимался своим делом. Тихо текла размеренной чередой будничная жизнь. И вдруг открылась дверь, в комнату вошел «он», тот, кого не ждали.

И мы видим, как медленно меняется мизансцена.

Сначала изменились ракурсы, поворот головы и корпуса.

Вот еще немного, и встала с кресла старуха мать. Еще секунда — *т* от старой мизансцены не остается и следа.

Вот этот момент, момент наивысшего подъема и напряжения, передается художником в картине.

Удивительно искусство лепки такой мизансцены, которая, не претендуя на внешнюю красивость и занимательность, остается на всю жизнь в памяти зрителя. Художнику не нужно объяснять свою картину ни литературными надписями, ни пояснениями. Зритель сам, без помощи комментариев понимает происходящее на картине и не только понимает, но оказывается захваченным, взволнованным происходящими событиями. Можно забыть прекрасно написанные лица, детали картины, цвет, но невозможно забыть это появление в комнате фигуры мужчины в арестантском халате и повернувшиеся к нему фигуры детей, наклоненную спину матери.

Это умение вносить в картину живое, действенное начало через пластическое выражение поведения действующих лиц перешло и в картины советских художников.

Вспомним картину Кукрыниксов «Конец». Не только колорит картины, не только детали: разбросанные книги, бумаги на полу, перевернутый стол, сброшенная со стола скатерть, висящая на шнуре телефонная трубка — передают атмосферу происходящих событий.

Главное в картине — люди. И люди показаны в наиболее острых, впечатляющих позах, в наиболее острой, впечатляющей мизансцене. Четырех человек мы видим на полотне. И художники благодаря точной мизансцене заставляют нас понять, что наступил момент, когда эти люди уже ничем между собой не связаны, кроме прошлых преступлений, во всем остальном они разобщены, каждый волнуется только за себя — эта разобщенность и создает ощущение неизбежности конца.

Другим примером психологической мизансцены может служить полотно Иогансона «Допрос коммуниста». Здесь и ракурс и соотношение фигур, особенно хорошо найденный полуоборот героя, передают драматическое напряжение сюжета, без всякой внешней аффектации.

Интересным решением «массовой» мизансцены выделяется картина Дейнеки «Оборона Петрограда», где многоплановое построение рабочих отрядов, идущих на фронт и возвращающихся с фронта, пространственно помогает довести до зрителя тему и атмосферу произведения.

Эти примеры, также отнюдь не исчерпывающие все многообразие мизансцен в русской и советской живописи, приводятся намп выборочно лишь для того, чтобы показать, насколько поспешен был бы вывод, что мизансцена присуща только театру и кинематографу.

Мизансцена как пространственное решение взаимоотношений действующих лиц присутствует и в литературе, и в живописи, и в скульптуре. Просто невозможно себе представить групповую скульптуру, в которой мизансцена не была бы органична.

В литературе она занимает колоссальное место в произведениях таких авторов, как Толстой и Гоголь. Если мы раскроем роман Толстого «Война и мир», то увидим множество разнообразных мизансцен, которыми пользуется автор для наиболее точного определения взаимосвязи героев своего романа.

Мы подходим к авторской мизансцене, которая, очевидно, должна быть отправной для режиссерской фантазии. Ведь каждый автор видит мир своими глазами: пейзаж, натюрморт, мизансцена, написанные Толстым, не похожи на пейзаж, натюрморт, мизансцены, написанные Достоевским или Пушкиным.

Как актер, создавая на сцене свой персонаж, действуя в образе,, не может представить себе свою сценическую жизнь вне органической связи слова, жеста и движений, так и писатель в своей творческой фантазии не может отделить психологию своих персонажей от их поступков, поведения, жестов, то есть от мизансцены.

Уметь прочитать эту мизансцену у автора, понять и почувствовать, откуда и почему она у него возникла, — вот ключ к рождению режиссерской и актерской мизансцены.

Поучимся же у классиков, посмотрим, как у них рождается мизансцена.

Перечитаем «Евгения Онегина». Если считать движущей пружиной драматургии романа взаимоотношения Онегина и Татьяны, то центральными сценами будут первое и последнее объяснения Онегина с Татьяной. Именно в этих сценах должны определиться их взаимоотношения.

Посмотрим, как это сделано у Пушкина:

...Татьяна пред окном стояла,
На стекла хладные дыша,
Задумавшись, моя душа
Прелестным пальчиком писала
На отуманенном стекле
Заветный вензель *О* да *Е*.

XXXVIII

И между тем душа в ней ныла
И слез был полон томный взор.
Вдруг топот!., кровь ее застыла.
Вот ближе! скачут... и на двор
Евгений! «Ах!» — и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет; мигом обежала
Куртины, мостики, лужок,
Аллею к озеру, лесок,
Кусты сирен переломала, •
По цветникам летя к ручью
И задыхаясь, на скамью

XXXIX

Упала...
«Здесь он! здесь Евгений!
О боже! Что подумал он!»
В ней сердце, полное мучений,
Хранит надежды темный сон;
Она дрожит и жаром пышет,
И ждет: нейдет ли? Но не слышит.
В саду служанки, на грядах,
Сбирали ягоды в кустах
И хором по наказу пели...

XL

Они поют, и, с небреженьем
Внимая звонкий голос их,
Ждала Татьяна с нетерпеньем,
Чтоб трепет сердца в ней затих,
Чтобы прошло ланит пыланье.
Но в персях то же трепетанье,
И не проходит жар ланит,
Но ярче, ярче лишь горит...

XLI

Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей:
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилася она...

Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил: «Вы ко мне писали,
Не отпирайтесь.......

Так проповедовал Евгений.
Сквозь слез, не видя ничего,
Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его.
Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, *машинально)*
Татьяна молча оперлась,
Головкой томною склонясь;
Пошли домой вкруг огорода;
Явились вместе, и никто
Не вздумал им пенять на то:
Имеет сельская свобода
Свои счастливые права,
Как и надменная Москва» [1].

Эта сцена может служить образцом готовой режиссерской' экспликации. Она уже решена Пушкиным и планировочно и ритмически, с учетом звукового и музыкального «оформления».

Но нас интересуют в данном случае только мизансцены этого отрывка.

Татьяна, услышав о приезде Онегина, бежит через сад по цветникам к ручью:

И задыхаясь, на скамью
Упал а...

Она ждет Онегина, старается успокоиться.

Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей:
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилася она...
Минуты две они молчали,
Но к ней Онегин подошел
И молвил...».

Окончив свой монолог, во время которого:

Едва дыша, без возражений,
Татьяна слушала его.

[1] А. С. Пушкин, Собр. соч. в десяти томах, т. V, Изд-во Академии наук СССР, М., 1949, стр. 74-77, 80, 83.

Он подал руку ей. Печально
(Как говорится, *машинально)*
Татьяна молча оперлась,
Головкой томною склонясь;
Пошли домой...

Представим себе эту сцену в ее только пластическом воспроизведении, когда мы не слышим текста монолога Онегина. Словом, представим себе эту сцену, как бы снятую в немом кинематографе. И тогда мы со всей очевидностью поймем душевное состояние Татьяны:

...Задыхаясь, на скамью упала...
...И как огнем обожжена остановилася она...
...Татьяна молча оперлась,
Головкой томною склонясь... —

и надменное поведение Онегина:

...Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени...

Решение этой сцены — решение всей экспозиции романа.

Вот как строил эту сцену в работе над постановкой оперы Чайковского «Евгений Онегин» К. С. Станиславский:

«Некоторые мизансцены строились так, чтобы помочь актерам естественно попасть на верную линию действия, раскрывающую содержание произведения. Например, в третьей сцене (в саду) режиссер посадил Татьяну на низенькую скамеечку (причем Константин Сергеевич настаивал именно на том, чтобы она была низкой), заставив, таким образом, Онегина объясняться с нею сверху вниз и подчеркивая унизительное положение Татьяны» [1].

Но обратимся ко второй сцене:

...Играет солнце; грязно тает
На улицах разрытый снег.
Куда по нем свой быстрый бег

XL

Стремит Онегин? Вы заране
Уж угадали; точно так:
Примчался к ней, к своей Татьяне
Мой неисправленный чудак.
Идет, на мертвеца похожий.
Нет ни одной души в прихожей.
Он в залу; дальше: никого.

[1] Г. Кристи, Работа Станиславского в оперном театре, М., «Искусство», 1952, стр. 119.

Дверь отворил он. Что ж его
С такою силой поражает?
Княгиня перед ним, одна,
Оидит, не убрана, бледна,
Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой.

XLI

О, кто б немых ее страданий
В сей быстрый миг не прочитал!
Кто прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине б не узнал!
В тоске безумных сожалений
К ее ногам упал Евгений;
Она вздрогнула, и молчит,
И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева...
Его больной, угасший взор,
Молящий вид, немой укор,
Ей внятно все. Простая дева,
С мечтами, с сердцем прежних дней
Теперь опять воскресла в ней.

XLII

Она его не подымает,
И, не сводя с него очей,
От жадных уст не отымает
Бесчувственной руки своей...
О чем теперь ее мечтанье?
Проходит долгое молчанье,
И тихо наконец она:
«Довольно; встаньте.» *и т. д.*

Попробуем сличить эти две сцены.

I. Татьяна бежит из дому, узнав о приезде Онегина, боясь встречи с ним и в то же время тайно ее желая:

...и легче тени
Татьяна прыг в другие сени,
С крыльца на двор, и прямо в сад,
Летит, летит; взглянуть назад
Не смеет...
...И, задыхаясь, на скамью
Упала...
...Но наконец она вздохнула
И встала со скамьи своей:
Пошла, но только повернула
В аллею, прямо перед ней,

Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени,
И как огнем обожжена
Остановилася она.

II. Татьяна не ждет прихода Онегина, он для нее неожидан, и тем не менее она не удивлена.

...Она вздрогнула и молчит,
И на Онегина глядит
Без удивления, без гнева...

...Она его не подымает,
И, не сводя с него очей,
От жадных уст не отымает
Бесчувственной руки своей...

В первой сцене Онегин появляется, как бы внезапно вырастая в аллее:

...но только повернула
В аллею, прямо перед ней,
Блистая взорами, Евгений
Стоит подобно грозной тени...

Прочитав свое нравоучение:

...Он подал руку ей *и т. д.*.

Во второй сцене уже не Татьяна, а Онегин охвачен любовной горячкой...

...Куда по нем свой быстрый бег
Стремит Онегин? Вы заране
Уж угадали; точно так:
Примчался к ней, к своей Татьяне...
...В тоске безумных сожалений
К ее ногам упал Евгений...

Изменилась ситуация, и Пушкин удивительно точно и как бы даже прямолинейно меняет мизансцену, давая и Онегина и Татьяну в таком пластическом соотношении, что у читателя возникает не умозрительное заключение об их взаимоотношениях, а ярчайшие объемные образы.

Если пройтись по всему роману, то мы увидим, что описание мизансцены появляется у Пушкина только в тех случаях, когда она как бы в фокусе собирает в себе сущность сцены, ее основное настроение.

...Тоска любви Татьяну гонит,
И в сад идет она грустить,
И вдруг недвижны очи клонит,
И лень ей далее ступить.
...Вдруг двери настежь. Ленский входит
И с ним Онегин. «Ах, творец! —
Кричит хозяйка: — наконец!»
Теснятся гости, всяк отводит
Приборы, стулья поскорей;
Зовут, сажают двух друзей.
Сажают прямо против Тани...

XXIX

...За ближний пень
Становится Гильо смущенный.
Плащи бросают два врага.
Зарецкий тридцать два шага
Отмерил с точностью отменной,
Друзей развел по крайний след,
И каждый взял свой пистолет.

XXX

«Теперь сходитесь».
Хладнокровно,
Еще не целя, два врага
Походкой твердой, тихо, ровно
Четыре перешли шага,
Четыре смертные ступени.
Свой пистолет тогда Евгений,
Не преставая наступать, •
Стал первый тихо подымать.
Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет.

XXXI

На грудь кладет тихонько руку
И падает...

Мизансцены у Пушкина прежде всего служат для определения взаимоотношений действующих лиц. Он сталкивает их в необычайно сильных «мизансценах», которые уже только во вторую очередь несут на себе бытовую или топографическую функцию.

Говоря о мизансцене в кинематографе, где она понимается шире, объемнее, чем в театре, где нарушается главная особенность театральной мизансцены — ее фронтальность, мы рекомендуем очень внимательно проследить особенности авторских мизансцен, хотя бы в такой повести Пушкина, как «Станционный смотритель».

«...Двери были заперты, он позвонил, прошло несколько секунд в тягостном для него ожидании. Ключ загремел, ему отворили. «Здесь стоит Авдотья Самсоновна?» — спросил он. — «Здесь, — отвечала молодая служанка;— зачем тебе ее надобно?» — Смотритель, не отвечая, вошел в залу. «Нельзя, нельзя! — закричала вслед ему служанка, — у Авдотьи Самсоновны гости». Но смотритель, не слушая, шел дальше. Две первые комнаты были темны, в третьей был огонь. Он подошел к растворенной двери и остановился. В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости. Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы...»[1].

Для нас сейчас совершенно несущественны те технические приемы, которыми будет сниматься эта сцена.

Не важно, будет ли камера двигаться вместе со смотрителем или она остановится у входа в квартиру и мы увидим фигуру смотрителя, удаляющуюся от аппарата. Не важно, какими планами будет снята эта сцена, здесь важно то, что вместе со смотрителем, остановившись на пороге Дуниной комнаты, мы увидим:

«В комнате, прекрасно убранной, Минский сидел в задумчивости, Дуня, одетая со всей роскошью моды, сидела на ручке его кресел, как наездница на своем английском седле. Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы...».

Мы можем снимать эту сцену с любых точек и любыми планами, но мы обязаны сохранить эту основную авторскую мизансцену. Мы ее обязаны сохранить потому, что весь пластический образ этой сцены решен Пушкиным так, что он не оставляет никакой неясности во взаимоотношениях Дуни и Минского («Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри паевой сверкающие пальцы...») и в перемене, которой подверглась Дуня, превратившись из деревенской девушки в столичную даму, одетую со всей роскошью моды.

[1] А. С. Пушкин, Собр. соч. в десяти томах, т. VI, Изд-во Академии наук СССР, М., 1949, стр. 141. (Разрядка наша. —С. *Ю.* п *А. К.)*

Не случайно и то, что Дуня, как амазонка, сидит на ручке кресел. Благодаря этой мизансцене мы вместе со стариком смотрителем понимаем, что той Дуни, которую в начале повести мы видели стоящей с потупленными глазами, больше нет, она уступила место другой женщине, сидящей на ручке кресел, «как наездница на своем английском седле».

Игнорирование этой мизансцены разрушило бы все повествование и ослабило бы так расчетливо и точно задуманную кульминацию повести.

Именно после того как смотритель увидел ее роскошно одетой в такой неожиданной для него позе, он отказывается от дальнейших попыток увидеть ее и вернуть себе, несмотря на то, что «приятель его советовал ему жаловаться...». «Он махнул рукой и отступился». «Много их в Петербурге, — говорит он, — молоденьких дур, сегодня в атласе да бархате, а завтра, поглядишь, метут улицу вместе с голью кабацкою».

В. В. Виноградов в своей книге «Стиль Пушкина» приводит следующий пример работы Пушкина над «Станционным смотрителем».

«Описание красоты дочери — при посещении смотрителем ее петербургской квартиры — сначала своей «литературностью» несколько нарушало перспективу восприятия самого отца. «Никогда дочь его не казалась столь милою и столь прекрасною, как эти пышные локоны были ей к лицу, как пристала ей эта красная шаль на синем бархате». В окончательной редакции Пушкин ограничивается одной фразой: «Никогда дочь его не казалась ему столь прекрасной» [1]. И далее цитируем оттуда же:

«Конечно, показательны не только замены слов и выражений, но и исключения. Там, из сказа смотрителя, в характеристике девичества Дуни была выброшена фраза рукописи: «Одета была как барышня». От этого исключения становится острей контраст между скромным образом станционной Дуни и образом блестящей петербургской Авдотьи Самсоновны».

Тщательно выбирая словесную ткань, наиболее лаконичную и выразительную, Пушкин одновременно с этим ищет такую же лаконичную и выразительную мизансцену.

Попробуем исследовать природу и особенность мизансцены в «Пиковой даме», в которой пушкинская проза достигает предельной лаконичности, где, говоря словами Толстого, «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства».

[1] В. Виноградов, Стиль Пушкина, Гослитиздат, 1941, стр. 571.

Пушкин пользуется мизансценой скупо, и она служит, так же как и в «Повестях Белкина», главным образом для наиболее подробной характеристики героев.

Все мизансцены, как и весь стилистический строй повести, сделаны в двух планах: то в плане романтико-фантастическом, то в сугубо реалистическом, даже ироническом плане.

Порой Пушкин создает почти байроновский портрет Германна: «Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бобровым воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы» [1].

Или в другом месте, где Германн умоляет графиню открыть ему свою тайну. Он становится перед ней на колени, и эта мизансцена (графиня, сидящая в кресле, и Германн, стоящий перед ней на коленях) скрыто иронически воссоздает мизансцену романтического театра, как бы подтверждая характеристику, данную Томским: «Этот Германн... — лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства...».

Вся линия этого плана находит свое завершение в сцене после смерти графини:

«Утро наступило. Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложа руки и грозно хмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона...».

Вместе с этим мы видим Германна в сцене с графиней и в реалистическо-ироническом плане: «Старая ведьма! — сказал он, стиснув зубы: — так я же заставлю тебя отвечать...» — С этими словами он вынул из кармана пистолет».

Если мы вспомним, что слова Германна — «Старая ведьма!» — идут сейчас же за в высшей степени лирико-романтическим монологом, произносящимся коленопреклоненным Германном: «Если когда-нибудь, — сказал он, — сердце ваше знало чувство любви, если вы помните ее восторги, если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына и т. д.», то мы ясно увидим переключение одного плана в другой и ироническую интонацию автора.

«Пиковая дама» весьма интересна и для изучения природы страшного на сцене и на экране.

[1] А. С. Пушкин, Собр. соч., в десяти томах, т. VI, Изд-во Академии наук СССР, М., 1949, стр. 330. (Разрядка моя. — *С. Ю.*)

Как часто, ставя фантастические пьесы, режиссура мобилизует" всю машинерию театра для того, чтобы создать «устрашающие» мизансцены. Планировка идет преимущественно по вертикалям и глубинным планам. Используются люки и светотехнические эффекты, но чаще всего зритель иронически улыбается: «Меня пугают, ' а мне не страшно».

«Пиковая дама» на сценах оперных театров постоянно решается режиссурой в этих обветшалых традициях. Примером может служить спектакль, поставленный режиссером Лосским в филиале Большого театра, где в сцене «казармы» старуха носилась по воздуху в белом саване под аккомпанемент непрерывно меняющейся световой гаммы.

В чем же особенности пушкинской фантастики? В первую очередь в том, что она неразрывно связана с обыденностью и реальностью. Посмотрите на эпиграф к пятой главе:

> В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон Б.
> Она была вся в белом
> И сказала мне: «Здравствуйте, господин советник!»
>
> Шведенборг.

В этом эпиграфе, который безусловно является ключом к пониманию природы фантастического в «Пиковой даме», Шведенборг говорит о привидении так, как будто покойница находится в естественном для нее состоянии. Она не вещает загробным голосом, а говорит, да к тому же такие ординарные слова, как «Здравствуйте, господин советник!»

Существующая двуплановость нужна Пушкину для придания фантастическому элементов реальности и, более того, повседневности. Отсюда луть к гоголевскому «Носу», запросто разъезжающему по Невскому проспекту.

Итак, посмотрим, как же Пушкин решает фантастические сцены в своей повести:

«Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Соя у него прошел; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини.

В это время кто-то с улицы заглянул к нему в окошко и тотчас отошел. Германн не обратил на это никакого внимания. Через минуту услышал он, что отперли дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращается с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась, вошла жен~

шина в белом платье. Германн принял ее за свою старушку кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась перед ним, — и Германн узнал графиню!

— Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграет тебе сряду, — но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже больше не играл. Прощаю тебе мою смерть, с тем чтобы ты женился на моей племяннице Лизавете Ивановне...

С этими словами она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями. Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко...».

Что изобличает в этой сцене привидение? Только то, что белая женщина, «скользнув, очутилась перед ним». Всем своим поведением белая женщина решительно ничем не отличается от живой «тарухи. Она говорит твердым голосом, по-стариковски медленно ходит., при этом тихо шаркает туфлями. Более того, она проникает к нему в квартиру самым обычным образом — отпирая дверь. Словом, во всем ее поведении нет решительно ничего фантастического, но сознание того, что это графиня, о которой мы знаем, что она мертва, придает всей сцене фантастический характер.

Право же, это куда страшней, чем вся сценическая машинерия вместе с пиротехникой и мигающим светом. Максимального эффекта эта сцена в кино или театре может достигнуть только в том случае, если режиссер доверится Пушкину.

Говоря словами Пушкина: «Иногда ужас умножается, когда выражается смехом. Сцена тени в «Гамлете» вся писана шутливым, даже низким слогом, но волосы становятся дыбом от гамлетовских шуток».

Анализируя изобразительные средства, которыми пользуется писатель, мы тем самым открываем способ мизансценирования его произведений.

Почти протокольный стиль Достоевского с очень скупыми, но точными описаниями поведения персонажей, обстоятельная и пространная проза Тургенева, как бы умышленно упущенные подробности у Чехова — все эти особенности писательской манеры помогают нам в определении и нахождении драматического эквивалента при инсценировках.

Структура чеховской «Дамы с собачкой» определяет весь стиль инсценировки. Лаконичное, как бы вторым планом описанное окру-

женпе, акварельно нарисованные персонажи, пейзажи и интерьеры — все это заставляет нас с особенной подробностью всматриваться во внутренний мир героев. Все, что окружает героев, только фон. Это как бы концерт для двух инструментов, богатая и разнообразная мелодическая ткань которого развивается на фоне умышленно приглушенного оркестра.

Или, наоборот, праздничная инструментовка гоголевской прозы, со щедро разбросанными колоритными пейзажами, с сочными жанровыми сценами, богатыми и подробными мизансценами.

Вот где лежит дорога, ведущая режиссера к пониманию авторского мировоззрения и стиля.

Как часто ритмическое построение мизансцены находится в вопиющем противоречии с ритмической тканью драматургии. Режиссер произвольно строит ритм сцены, не прислушиваясь к ритму, вложенному в сценарий драматургом.

Композитор ограждает себя от исполнительского произвола тем, что проставляет задуманные им темпы и характер. Исполнитель при индивидуальных возможностях трактовки того или иного произведения все же держится в рамках первоначального авторского замысла. И если у автора стоит andante cantabile, то исполнитель не будет играть эту вещь — allegre moderate

Мусоргский в пьесе «Гном» из «Картинок с выставки» ревниво и скрупулезно указывает чуть ли не через каждые пять-шесть тактов изменяющийся характер и темп. На протяжении всего девяноста девяти тактов он ставит:

Sempre vivo,
Meno vivo
Poco meno mosso, pesante
Vivo,
Meno mosso,
Vivo,
Poco a poco accelerando,
Velocissimo
и т. Д.

И это еще не все. Композитор помимо этого указывает нюансы: cresc, contutta forza f. f. и т. д.

Вряд ли кто-нибудь из исполнителей этого произведения Мусоргского пожалуется на то, что композитор ограничивает его возможности. Напротив, чем больше будет прислушиваться к автору исполнитель, тем богаче, интересней и разнообразней будет исполнение одного и того же произведения разными интерпретаторами, хотя бы

потому, что allegro moderate Гилельса не похоже на allegro moderate Рихтера. У них разный темперамент, разные психофизические данные. Все это хрестоматийные, непреложные истины для музыкантов. Почему же об этом так ^мало заботятся наши режиссеры и актеры?

Стремительную сцену с короткими фразами, броскими акцентами, то, что музыканты определяют термином ribato, подчас строят на плавных мизансценах (legato), и наоборот, спокойный диалог строят на быстрых и рваных мизансценах.

Конечно, бывает необходимость и в таком контрастном построении, но и это должно быть заложено в ткани авторского текста.

Контрасты таят в себе богатейшие возможности, но они жестоко мстят тем, кто пользуется ими как выигрышным приемом, а не как средством для наиболее верного раскрытия авторского замысла.

Разберем отрывок из рассказа Тургенева «Певцы».

Напомним содержание рассказа: автор, привлеченный разговором двух мужиков, попадает в кабак, в котором должно происходить соревнование двух певцов: Яшки-Турка и рядчика из Жиздры, которые «об заклад побились: осьмуху пива поставили — кто кого одолеет, лучше споет то есть».

Вслед за автором мы попадаем в кабак, который очень подробно описан. Тургенев дает не только психологические и портретные характеристики действующих лиц, планировку и мизансцену, но даже такой компонент, как свет, играет в этой сцене существенную роль, придавая ей определенный колорит.

За стойкой, как водится, почти во всю ширину отверстия, стоял Николая Иванович, в пестрой ситцевой рубахе, и с ленивой усмешкой иа пухлых щеках наливал своей полной и белой рукой два стакана вина вошедшим приятелям, Моргачу и Обалдую; а за ним в углу, возле окна, виднелась его востроглазая жена.

Посредине комнаты стоял Яшка-Турок, худой и стройный человек лет двадцати трех, одетый в долгополый нанковый кафтан голубого цвета. Он смотрел удалым фабричным малым и, казалось, не мог похвастаться отличным здоровьем. Его впалые щеки, большие, беспокойные серые глаза, прямой нос с тонкими, подвижными ноздрями, белый покатый лоб с закинутыми назад светло-русыми кудрями, крупные, но красивые, выразительные губы, все его лицо изобличало человека впечатлительного и страстного. Он был в большом волнении: мигал глазами, нервно дышал, руки его дрожали, как в лихорадке, — да у него и точно была лихорадка, та тревожная, внезапная лихорадка, которая так знакома всем людям, говорящим или поющим перед собранием.

Подле него стоял мужчина лет сорока, широкоплечий, широкоскулый, с низким лбом, узкими татарскими глазами, коротким и плоским носом, четвероугольным подбородком и черными блестящими волосами, жесткими, как щетина. Выражение его смуглою с свинцовым отливом лица, особенно его бледных губ, можно было бы назвать почти свирепым, если бы оно не было так спокойно-задумчиво.. Он почти не шевелился и только медленно поглядывал кругом, как бык из-под ярма. Одет он был в какой-то поношенный сюртук с медными гладкими пуговицами, старый черный шелковый платок окутывал его огромную шею. Звали его Диким-Барином, прямо против него, на лавке под образами, сидел соперник Яшки — рядчик из Жиздры: это был невысокого роста, плотный мужчина лет тридцати, рябой и курчавый, с тупым вздернутым носом, живыми карими глазками и жидкой бородкой. Он бойко поглядывал кругом, подсунув под себя руки, беспечно болтал и постукивал ногами, обутыми в щегольские сапоги с оторочкой. На нем был новый тонкий армяк из серого сукна с плисовым воротником, от которого резко отделялся край алой рубахи, плотно застегнутой вокруг горла. В противоположном углу, направо от двери, сидел за столом какой-то мужичок в сероватой поношенной свитке с огромной дырой на плече. Солнечный свет струился жидким желтоватым потоком сквозь запыленные стекла двух небольших окошек я, казалось, не мог победить обычной темноты комнаты: все предметы были освещены скупо, словно пятнами...

— Ну, что ж! — возопил вдруг Обалдуй, выпив духом стакан вина и сопровождая свое восклицание теми странными размахиваниями рук, без которых он, по-видимому, не произносил ни одного слова. — Чего же ждать? Начинать, так начинать. А? Яша?

— Начинать, начинать, — одобрительно подхватил Николай Иванович.

— Начнем, пожалуй, — хладнокровно и с самоуверенной улыбкой промолвил рядчик: — Я готов.

— И я готов, — с волнением произнес Яков.

— Ну, начинайте, ребятки, начинайте, — пропищал Моргач. Но, несмотря на единодушное изъявление желания, никто не начинал; рядчик даже не приподнялся с лавки, — все словно ждали чего-то.

— Начинай! — угрюмо и резко проговорил Дикий-Барин. Яков вздрогнул. Рядчик встал, осунул кушак и откашлялся.

— А кому начинать? — спросил он слегка изменившимся голосом у Дикого-Барина, который все продолжал стоять неподвижно посредине комнаты, широко расставив толстые ноги и почти по локоть засунув могучие руки в карманы шаровар.

— Тебе, тебе, рядчик, — залепетал Обалдуй, — тебе, братец.

Дикий-Барин посмотрел на него исподлобья. Обалдуй слабо пискнул, замялся, глянул куда-то в потолок, повел плечами и умолк.

— Жребий кинуть, — с расстановкой произнес Дикий-Барин, — да осьмуху на стойку.

Николай Иванович нагнулся, достал,^ кряхтя, с полу осьмуху и поставил ее на стол. Дикий-Барин глянул на Якова и промолвил: «Ну!»

Яков за'рылся у себя в карманах, достал грош и наметил его зубом. Рядчик вынул из-под полы кафтана новый кожаный кошелек, не торопясь распутал шнурок и, высыпав множество мелочи себе-на руку,^ выбрал новенький грош. Обалдуй подставил свой затасканный картуз с обломанным и отставшим козырьком; Яков кинул в него свой грош, рядчик свой.

— Тебе выбирать, — проговорил Дикий-Барин, обратившись к Моргачу.

Моргач самодовольно усмехнулся, взял картуз в обе руки и начал его встряхивать.

Мгновенно воцарилась глубокая тишина: гроши слабо звякали, ударяясь друг о друга. Я внимательно поглядел кругом: все лица выражали напряженное ожидание; сам Дикий-Барин прищурился; мой сосед, мужичок в изодранной свитке, и тот даже с любопытством вытянул шею. Моргач запустил руку в картуз и достал рядчиков грош: все вздохнули.

Яков покраснел, а рядчик провел рукой по волосам'.

Не представляет большого труда, следуя за автором, составить подробный режиссерский сценарий, выделяя в отдельные графы все элементы этой сцены: мизансцену, физические действия персонажей, свет, звук и, наконец, текст.

Больше того, если бы это делалось для кинематографа, то мы бы смогли выделить даже планы, какими нам нужно было снимать эту сцену, так как и на этот счет есть авторские указания. Например:

I. «Я внимательно поглядел кругом: все лица выражали напряженное ожидание».

II. «Сам Дикий-Барин прищурился».

III. «...мой сосед, мужичок в изодранной свитке, и тот даже... вытянул шею».

IV. «Моргач запустил руку в картуз и достал рядчиковый грош».

V. «Все вздохнули».

VI. «Яков покраснел».

VII. «А рядчик провел рукой по волосам».

Мы не будем разбирать таким образом весь кусок, обратим внимание на взятые нами вразрядку мизансцены и связанные с ними физические действия.

Как видите, и топография и мизансцены даны автором так, что мы имеем очень точное представление о происходящих событиях. Взволнованный Яша с дрожащими руками, самоуверенный рядчик,.

'Тургенев, Соб р. соч. в двенадцати томах, т. I, Гослитиздат, 1953 г, стр. 296-298. (Разрядка моя. -СЮ.)

беспечно болтающий ногами и сидящий на скамье, подложив под себя руки, и хмурый, неподвижно стоящий посредине комнаты Дикий-Барин получают развернутую характеристику не только через авторское отношение к ним, но и через мизансцену.

Тургенев дает статуарную мизансцену, которая нас вводит в круг событий, не имеющих внешней и зрительной занимательности. Здесь переменой мизансцены является поворот корпуса, поднятие руки. Как крупное изменение мизансцены мы ощущаем кусок, когда Николай Иванович, нагнувшись, достал и поставил на стол осьмуху вина.

В этой замкнутой и очень напряженной планировке все подводит нас к кульминационному моменту — началу соревнования певцов. Ни одна лишняя деталь не отвлекает нашего внимания. Ни один лишний не только что переход, но даже жест не может быть сделан без того, чтобы не нарушить авторской композиции. При всем том нужные детали, вводящие нас в круг событий, дающие атмосферу, подчеркивающие индивидуальное восприятие событий различными персонажами, выписаны тщательно, остро и выразительно. Нам кажется, что это пример высокого реализма, в котором отсечены все натуралистические подробности и оставлено только самое необходимое во имя великой правды искусства.

Обдуманно построена эта сцена и в ритмическом отношении. Внешняя скупость мизансцен, кажущееся спокойствие скрывают за собой напряженный, все время пульсирующий внутренний ритм.

Этот кусок — великолепный пример' того, как ошибочно было бы воспринимать внешне спокойный темп в построении мизансцен, не прислушиваясь к внутренней ритмической сущности. Без этого мы не можем по-настоящему раскрыть авторский замысел и найти для него верное режиссерское решение.

Маяковский, пытаясь определить, что такое ритм, говорил, что его можно определить так же, как мы определяем магнетизм и электричество. Магнетизм и электричество — это виды энергии. Ритм — это энергия драматического куска. Вне нахождения верного ритма не может быть правильно решен ни кусок, ни эпизод, ни тем более фильм в целом.

Кинематографически решая то или иное произведение, мы должны прежде всего попытаться ощутить ритм автора, почувствовать пульсацию этого ритма и только тогда искать адекватную специфическую форму для его выражения.

Но подробное рассмотрение этого вопроса относится уже к другой, не менее важной теме — о взаимосвязи стиля режиссуры со стилистикой драматурга. Не менее интересной темой для исследователя является вопрос о творческих взаимоотношениях режиссера и актера в процессе создания мизансцены, но он требует также отдельного рассмотрения.

Наша работа, естественно, не может осветить все многообразие творческих проблем, связанных с таким кажущимся вначале частным вопросом, как мизансцена в мастерстве режиссера.

Мы попытались выясцить главное и основное — где истоки рождения мизансцены. Поэтому мы ограничили сознательно свою тему и попытались на ряде примеров доказать, что мизансцена не элемент «ремесла», а важная составная часть киномастерства.

Может и должна рождаться она у режиссера и актера в киноискусстве не тогда, когда они находятся на съемочной площадке, и не тогда, когда режиссер вместе со своими сотрудниками разрабатывает режиссерский сценарий, но значительно раньше, тогда, когда созревает режиссерский и актерский замысел фильма, когда возникает его «видение».

Но такое отчетливое «видение» ведь является первой и, быть может, основной задачей кинодраматурга.

Поэтому наши примеры, позаимствованные из русской классической прозы и поэзии, относятся не только к кинорежиссуре или актерам, но прежде всего должны заставить задуматься и сценариста.

Чем ярче, полнее, точнее «авторская мизансцена» в киносценарии, тем больше шансов на то, что фильм получится полноценным произведением искусства.

Причем пусть кинодраматурги не поймут нас так, что сценарий должен быть настолько подробно описательным, что режиссеру ничего не останется, как только «раскадровать» его.

Мы знаем много примеров в театральной драматургии, когда автор скупится на ремарки. Такова, например, вся драматургия Чехова. Лаконизм ремарок в пьесах Шекспира (правда, возникший по совсем другим причинам) также общеизвестен. Можно даже вообще предположить, что перегрузка драматургом своих пьес ремарками и описаниями отнюдь не свидетельство силы его драматического таланта.

В киносценарии мы хотели бы видеть такую «обязательность» (пусть и весьма лаконично записанную) образов и характеров, их мыслей, чувств и поступков, чтобы они могли сами силой своей жизненности и глубины как бы диктовать режиссерам и актерам свою волю, свое поведение, свой стиль, чтобы возбуждали они творческую

фантазию режиссеров, актеров, художников, операторов — и тогда увянут обиды, замрут споры и взаимные упреки в «искажениях замысла», «недоделках» и «переделках».

Внимательный читатель уже, вероятно, заметил среди наших дитат как бы умышленное отсутствие примеров из киносценариев. Это, конечно, не случайно и не только потому, что мы не нашли бы в них ярких образцов той авторской мизансцены, которые встречаются в произведениях русских классиков,, но прежде всего потому, что мы не смогли этого сделать.

Ведь всякое мало-мальски серьезное исследование должно прежде всего опираться на точные и проверенные факты, должно быть оборудовано хотя бы элементарным научным инструментарием. Но он как раз-то и отсутствует в кинематографии.

В литературоведении мы имеем дело с точной текстологией, зафиксированной в книге, получаем возможность изучить и сличить различные редакции авторского текста.

В театроведении к нашим услугам точный авторский текст пьзсы, режиссерский ее экземпляр, описание и критический разбор спектакля (явление, правда, не столь частое, но все же бытующее в лучших образцах критической театральной литературы), наконец, вы можете ознакомиться с добавочной документацией в театральных музеях.

В киноискусстве, где, казалось бы, все должно было фиксироваться благодаря самой его «технической» природе значительно более точно и полно, чем в таком «эфемерном» деле, как театральный спектакль, мы наблюдаем обратную картину.

Литературные сценарии редко печатаются в их оригинальной редакции. Выпущенные в свет сборники сценариев на три четверти состоят из сценариев или скорректированных самими авторами по уже поставленным фильмам, или являющихся полуавторской, полурежиссерской записью готовой картины. Установить в них точно, что принадлежит кинодраматургу, а что относится к стилистике уже осуществленного фильма, невозможно.

Но если бы даже и нашелся литературный сценарий в его «чистом» виде, то и его нельзя было бы привлечь для сравнения с режиссерской его интерпретацией, так как таковой также не существует.

Режиссерский сценарий в той форме записи, в какой он сейчас у нас бытует, — это «гибрид», нечто среднее, промежуточное между литературным полуфабрикатом и производственным прейскурантом для сметы и калькуляции. Единственно точным воспроизведением фильма в целом могло бы быть его толковое последующее фиксирование. Оно и происходит, но в виде так называемых «монтажных листов», предназначенных прежде всего для проката и поэтому составляемых на студиях художественно небрежно, неквалифицированно, где точность соблюдается лишь в тексте диалогов и метраже. Описание же самого кадра, действия в нем, а значит, фильма в целом, производится на редкость неряшливо и невнятно.

Кроме того, отсутствие научного центра, где можно было бы ознакомиться с работой всего творческого коллектива по фильму (эскизами декораций и костюмов, иконографией, производственными данными, прессой и т. д.), где можно было бы посмотреть нужный для исследования фильм, как на экране, так и на монтажном столе, где была бы сосредоточена необходимая документация, — все это делает невозможным серьезную киноведческую работу, в которой так нуждается и которую давно заслужила славная советская кинематография.

Так пусть же каждая наша скромная попытка разобраться в насущных и конкретных вопросах киномастерства будет и для нас всех лучшим напоминанием, в каком неоплатном долгу находится наша теоретическая мысль перед живой творческой практикой советского киноискусства.

„ОТЕЛЛО", КАКИМ Я ЕГО УВИДЕЛ

Все, что живет в воздухе, когда совершаются великие мировые события; все, что в страшные, минуты таится в людских сердцах; все, что боязливо замыкается и прячется в душе, — здесь выходит на свет свободно и непринужденно; мы узнаем правду жизни и сами не знаем, каким образом.

(ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ,
«Шекспир и несть ему конца»)

I

Я полагаю, что нет оснований доказывать необходимость появления Шекспира на наших сценах и экранах. Думаю, что вопрос о том, возможно ли пьесы Шекспира использовать для кинематографического искусства, также не является дискуссионным. Сущность дела в том, как воплотить шекспировские творения на экране, не исказив, не огрубив и не опошлив их.

Трагедии Шекспира — не только пьесы, годные для сценической интерпретации. Это — сокровища классической мировой литературы, и то обстоятельство, что мысли и образы Шекспира изложены в диалогической форме и что в его время не существовало другого вида пластического воздействия, кроме театра, вряд ли защищает монополию сцены на раскрытие замыслов великого драматурга.

Обратите внимание, какое огромное место занимают в его пьесах природа, пейзаж, работающие у него не только как фон, а как обязательный драматургический компонент. Я уже не говорю о «Буре», где природа способствует всем героям пьесы, но без бури (взятой без кавычек) трудно представить себе «Короля Лира», без поэзии леса не существует «Сна в летнюю ночь». Туман окутывает замок Эльсинора, ветви деревьев оживают и двигаются на нас в «Макбете», венецианская лагуна и шторм, обрушивающий морские волны на крепость Фамагусту, сопутствуют страданиям Отелло, подлинное, а не электрическое солнце заливает своим светом героев шекспировских комедий.

В «Разговорах Гёте с Эккерманом» есть такая справедливая мысль: «Многие ошибаются, воображая, что Шекспир был театральным поэтом, он никогда не думал ни о партнере, ни о декорациях, ни о кулисах, ни о выходах или уходах, ни о других требованиях сценического представления. Для его ума театр был тесной сферой».

Едва ли Гёте можно заподозрить в пристрастии к кинематографическому искусству. Поэтому его можно использовать как беспристрастного свидетеля в надуманном и искусственно раздуваемом (но все же существующем в умах некоторых «теоретиков») споре между театром и кино.

Западная кинематография, мечущаяся в поисках сюжетов, неоднократно обращалась к Шекспиру.

За все время существования киноискусства поставлено свыше семидесяти картин на сюжеты его пьес. Все знаменитые трагедии были экранизированы по нескольку раз.

Однако многие из этих попыток не увенчались успехом, ибо, несмотря на роскошь постановок, игру одаренных актеров, скрупулезную точность в воспроизведении исторического фона, картины эти не передавали живого духа шекспировского творчества.

Для того чтобы не быть голословным, внимательно просмотрим сценарную версию «Ромео и Джульетты», вышедшую из-под пера сценариста Тальбота Дженнингса (изд. Рандом Хаус, Нью-Йорк, 1936).

Оставив в неприкосновенности последовательность сцен трагедии и шекспировский стих, сценарист произвел необходимые для кинофильма сокращения.

Само по себе это не может вызвать возражений, так как естественно, что количество текста, умещающегося в фильме, значительно меньше того, которое может быть воспроизведено на театре.

Но интересно, что же именно сократил,, изъял у Шекспира сценарист? Он уничтожил, во-первых, все монологи отца Лоренцо, превратив его тем самым из весьма важной и философски богатой фигуры в монаха-сводника, помогавшего в любовных злоключениях Ромео и Джульетты; во-вторых, выпустил все бытовые сцены, разговоры слуг, реплики музыкантов, горожан и т. п.; в-третьих, так как фильм предназначался для «звезды» — актрисы Нормы Ширер, оставил полностью текст Джульетты, сократив роль Ромео, убрав из нее даже знаменитый монолог во второй сцене второго акта.

Кроме того, очевидно, считая, что язык Шекспира может «шокировать» благовоспитанного американского зрителя, сценарист подверг особым вырезкам так ярко и сочно выписанную роль кормилицы.

Таким образом, «Трагедия о Ромео и Джульетте» стала похожей на банальную любовную мелодраму, поставленную и оформленную в стиле слащавой и конфетной «красивости».

Всякие попытки искать у Шекспира только зрелища, превратить его произведение в обычную костюмную мелодраму или феерию (как это сделал М. Рейнгардт со «Сном в летнюю ночь»), всякое желание извлечь из Шекспира только «сюжет» показывают лишь ограниченность и идейную нищету предприимчивых инсценировщиков.

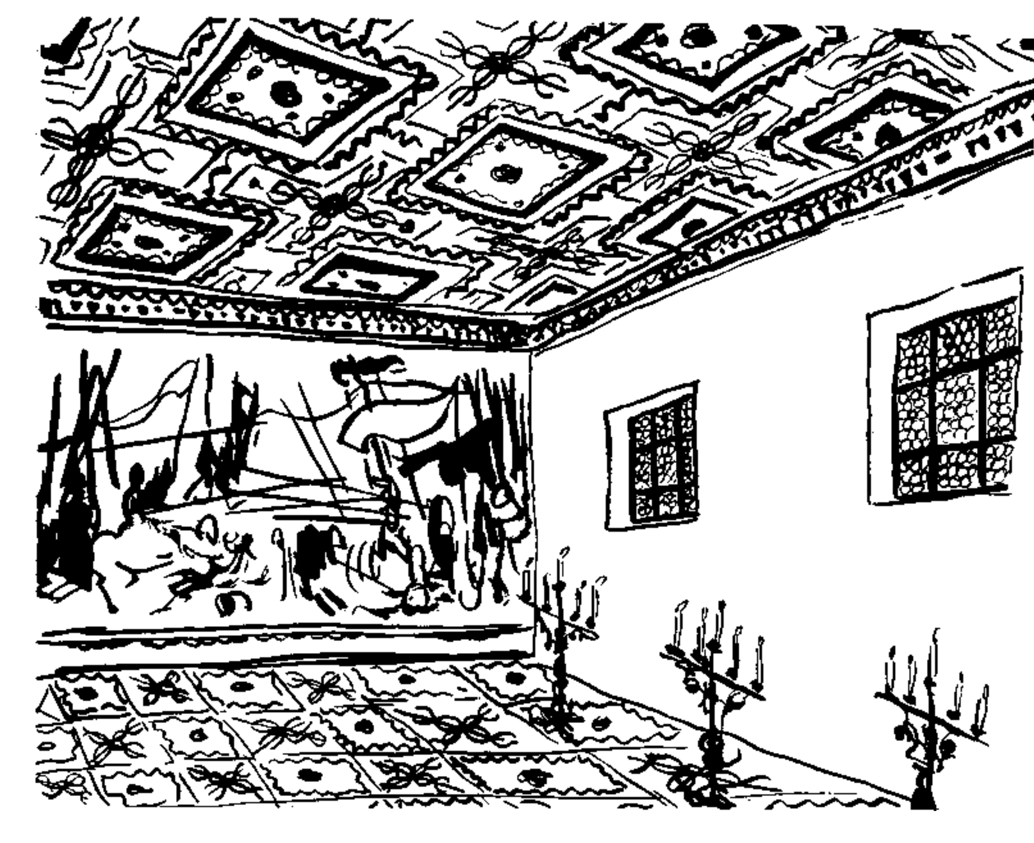
Многие тома исследований окружают пьесы Шекспира. На каждую строчку Шекспира можно подобрать библиотеку комментариев.

В мою задачу не может, да и не должен войти спор с шекспироведами, но художник, имеющий смелость осуществить свое заветное желание — реализовать одно из произведений Шекспира, вправе рассказать о тех мыслях и чувствах, которые возникли у него при изучении шекспировского творчества.

Задача исследователя — объяснить Шекспира; задача художника — почувствовать его, воплотить его замыслы.

Поэтому все последующее — это только мысли художника,, влюбленного в Шекспира, захваченного, взволнованного и потрясенного силой его гения.

Я верю, что классическое произведение может стать близким и дорогим зрителю только тогда, когда художник, воплощающий его на экране или на сцене, сам будет взволнован этим произведением, когда станет оно для него не «академическим» трудом, а чем-то гораздо большим, насущным, нужным, когда мысли и чувства автора ощутит он как свои — знакомые, дорогие и близкие.



Эскиз художника В. Дорера к фильму «Отелло»

Более всего чужды мне холодные, официальные восторги и «признания» творчества Шекспира.

Я не верю, что можно любить и понимать сразу всего Шекспира. Не верю, что к этому пониманию, к этой любви можно прийти механически, лишь перелистывая, даже добросовестно, Полное собрание сочинений.

Шекспира нельзя только «почитывать», Шекспира нельзя только «признавать», его нельзя даже только «понимать»; часто многие из тех, кто клянется в любви к нему, кривят душой, ибо украдкой позевывают, перелистывая страницы великого классика.

Мысль о постановке «Отелло» пришла мне как-то на спектакле, то время представления трагедии на одной из провинциальных сцен.

Меня поразил и заразил тот ток, тот контакт, который образовался между зрительным залом и подмостками, то ощутимое волнение зрителя, которое рождалось даже от весьма посредственного исполнения замечательной пьесы, та *близость* событий, мыслей и, страстей, изображенных в ней, к зрителю чуткому, жадному и внимательному.

Очевидно, сила шекспировского гения сумела в, казалось бы, далекую от нас «Трагедию об Отелло — венецианском мавре» вложить такие мысли и чувства, с такой *глубиной* проникнуть в *природу* человеческих страстей, что и сегодня эта пьеса обогащает сознание наших зрителей, помогает обобщать их жизненный опыт, потрясает и удивляет своей *человечностью*, своей *правдивостью*.

И когда стал я искать причину, сущность, определение того *пафоса*, которым был пронизан наш советский зрительный зал, мне кажется, я нашел его в том, что непосредственный, эмоциональный итог трагедии заключен в *пафосе борьбы за правду*.

Это высочайшая мобилизация и — я не боюсь сказать это *слово* в применении к Шекспиру — *агитация против лжи, против всяческой фальши, всяческого двурушничества*.

Борьба между Яго и Отелло воспринималась зрителем необычайно активно.

Чудовищные хитросплетения лжи, изворотливости и предательства Яго накопляли ненависть у зрителей.

Происходящее на сцене как бы раскрывало механику зависти и подлости. Своей *ненавистью* к Яго зритель как бы *вступался* за лучшие свойства человеческой природы: честность, правдивость, прямоту и великодушие.

И решение зрительного зала было похоже на судебную формулу:

«Да, виновен. Приговор окончательный и обжалованию не подлежит».

Я думаю, что зритель был бы оскорблен, если бы режиссер имел бестактность подсказать, навязать ему эти мысли. Ничто так не далеко от Шекспира, как вульгарное «социологизирование», ничто так не враждебно его творчеству, как грубое и наивное осовременивание, выражающееся в недоверии к силе художественного образа.

Советский зритель не нуждается в «подсказках», и Шекспир писал свою драму *не* о нашей современности. Но в том-то и сила его реалистического таланта, что, раскрывая противоречия своей эпохи, проникая в самые глубины человеческого сознания, он так правдиво и реально их показывает, что наш ум не остается равнодушным

к судьбам людей далеких поколений, а сам производит активную, творческую, созидательную работу. Наша фантазия заостряется, глубже проникает в действительность, насыщается мгновенными ассоциациями, сопоставлениями, прозрениями.

Гений драматурга, глубоко познавшего мир, заставляет и нас познать *нашу* жизнь еще глубже, тоньше, взволнованней.

В чем заключена сила трагедии «Отелло»?

На этот вопрос уже дано много ответов, и я не собираюсь все их оспаривать.

Но еще раз повторяю, что задача художника, берущегося за реализацию любого произведения Шекспира, состоит в том, чтобы не уклоняться от ответа.

> «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история, как бы по невидимой нити времени, шествует перед нашими глазами. Все пьесы его вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобразность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого».
>
> ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ,
> («Ко дню Шекспира», 1771)

Да, «скрытая точка», о которой говорит Гёте, не определена еще ни одним философом. И задача художника, повторяю, не в ее определении, а в обязательном *выявлении*, так как нет ничего худшего, чем то обессмысливание, «оглупление» великого драматурга, к которому прибегают «горе-истолкователи» в погоне за постановочными эффектами.

Кинематографические «искатели сюжетов», очевидно, не дали себе труда задуматься над тем общеизвестным «странным» обстоятельством, что Шекспир почти никогда не пользовался оригинальными, им самим сочиненными сюжетами.

Сюжет трагедии «Отелло» с незначительными отклонениями пересказывает сюжет итальянской новеллы Чинтио.

Чем же может быть объяснено то, что эта новелла интересна лишь шекспироведам для сличения и анализа текста, а трагедия Шекспира живет и здравствует вот уже четвертую сотню лет?

Очевидно, сила драматурга *не* в сюжетных хитросплетениях, а в том, *что* он прибавлял к ним, в том цельном и могучем мировоззрении, которое вольно и *свободно* обращалось с любым материалом, подчиняя его себе, преобразуя его в *своих* целях.

Такие примеры не единичны. Видимо, та же сила позволила Стендалю, Достоевскому, Толстому, использовав газетные, хроникальные «сюжеты» в образах Жюльена Сореля, Раскольникова и Анны Карениной, раскрыть правду о своей эпохе.

Общепринято думать, что трагедия об Отелло есть трагедия о любви и ревности.

Это, бесспорно, так, ибо никто до Шекспира и после него не рассказал с такой силой и правдивостью об этих чувствах.

Но мне кажется, что в самом этом взгляде на «Отелло» только как на трагедию об этих чувствах коренится недостаточно полное понимание той «точки», о которой говорил Гёте.

Недостаточность такого толкования буйного духа шекспировского гения была ощутима и для западных искусствоведов.

Недаром столетиями укреплялся и навязывался взгляд на «Отелло» как на некую символическую «вечную» борьбу между духом идеального, чистого и прекрасного и духом злого, безобразного и адского; недаром любовь Дездемоны и Отелло возвеличивалась как нечто недосягаемое и почти «божественное» (отсюда все теории о «неземном», не плотском характере отношений мавра и венецианки), а Яго трактовался как мистическое воплощение «зла», как демон и искуситель.

Истолкование трагедии Шекспира становилось в руках буржуазных теоретиков активным орудием пропаганды их идеологии; борьба велась вокруг Шекспира и «за» него.

Идеалистическое мышление, бессильное истолковать многообразие и реалистичность образов Шекспира, приписывало несвойственные ему абстрактные и ходульные характеристики, пыталось утверждать через него извечность, неизменность, имманентность природы человеческих чувств.

Однако всех сторонников истолкования «Отелло» только как трагедии любовных страстей неизбежно смущало одно обстоятельство: героем своего произведения драматург выбрал не человека белой расы, а черного мавра.

В «оправдание» Шекспира было исписано немало страниц. Много чернил было затрачено на то, чтобы доказать, что Отелло не совсем «черный». Писались исследования о разнице между Маврами и неграми, о «берберийцах» и «кафрах», доказывалась смуглота Отелло, делалось все для того, чтобы его «обелить».

В конце концов этот «досадный ляпсус» был прощен Шекспиру; было установлено устами «непререкаемых» авторитетов, что Шекспир сознательно выбрал человека «низшей» расы для того, чтобы

еще более подчеркнуть контраст между его «черным» телом и «светлой» душой, чтобы идеальное и чистое звучание любви еще больше засверкало под этой оболочкой.

Эта выдуманная проблема, с нашей точки зрения, не заслуживала бы внимания, если бы она не наложила отпечаток на сценическую трактовку образа Отелло, превратившуюся в некий штамп, ошибочный и вредный, от которого, несомненно, надо избавляться.

Многие, даже весьма одаренные актеры подчеркивали в Отелло прежде всего его расовые черты: в национальном темпераменте стремились они найти «оправдание» его страстности и силы.

Но сила, с которой Отелло защищает свою правоту, с которой он ревнует и любит, не может быть этим объяснена.

И вся страстность трагедии Шекспира вовсе не в том, что изображает он чуждые нам «экзотические» страсти.

Страстность трагедии Шекспира в страстности той идеи, которую вложил он в борьбу между Отелло и Яго, — это страстность самого драматурга, защищающего, пропагандирующего, борющегося за свой идейный замысел, за свое понимание жизни и эпохи.

И, конечно, героем трагедии является Отелло, а вовсе не Яго, как считали некоторые театральные режиссеры. Да, Яго несет на себе груз сценической интриги, он ведет ее, казалось бы, он больше остальных действует в трагедии, но рассматривать пьесу только как хитроумную интригу Яго — это значит не увидеть в ней главного, подойти к ней только с точки зрения сценических эффектов, обессмыслить ее, подойти к ней с формалистических позиций.

Вовсе не случайно трагедия названа именем Отелло. Название трагедии имеет принципиальный характер, и мы постараемся доказать это.

Если мы подойдем к «Отелло» только как к драме о любви и ревности, то не сужаем ли мы тем самым, не обкрадываем ли замысел Шекспира?

Если мы признаем, что борьба Отелло — это только борьба за Дездемону, а ревность его вызвана лишь причинами любовных неурядиц, то не обедним ли мы его образ, не подменим ли мы силу и многообразие его чувств одним лишь из них — чувством обладания?

Да, Отелло говорит: «Мне б лучше жабой стать в подземелье, чем другому дать воспользоваться хоть клочком того, что я люблю» (акт III, сцена 3). Эти слова правильно звучат в контексте поведе-

ния обманутого Отелло, но нельзя делать их ключом к раскрытию всего образа.

Сила образа Отелло не могла бы быть столь заразительной, если бы она строилась только на этом чувстве собственника, в какие идеалистические драпировки ни кутали бы его буржуазные метафизики.

Трагедия Отелло не в том, что он обладал Дездемоной, а впоследствии потерял ее. Так думать мог не Отелло, а именно Яго. Очевидно, в факте обладания Дездемоной заключалось нечто большее, чем то, что она была физической и духовной собственностью Отелло.

Недаром Яго мотивирует ненависть к Отелло и Кассио подозрениями о неверности своей жены, недаром он, не помышляющий вначале о кровавой развязке своих планов, сам потрясен и удивлен той силой, тем взрывом отчаяния и страсти, с которыми воспринимает Отелло известие о неверности Дездемоны.

Теоретикам, стремящимся сузить объем мысли Шекспира, вместе с Яго не понятны подлинные причины трагедии, переживаемой венецианским мавром, и они пытаются объяснить их все теми же «расовыми» признаками.

Мне думается, что Отелло сознательно введен драматургом как некий чужеродный персонаж в ту среду, которую он изображает: Отелло не случайно наемный военачальник у Венецианской республики; Отелло не случайно дан у Шекспира как человек безродный, сам своим «бранным трудом» завоевавший свое место в жизни. Его происхождение, его служба, его биография и характер нарочито созданы Шекспиром так, что он освобожден от всяческих феодальных привилегий и в то же время обязательств.

Никаких «скидок» на черный цвет кожи не делает Шекспир венецианскому мавру; он сделал его человеком мыслящим, ищущим не только для себя разрешения вопросов, волнующих сознание самого драматурга.

Мысли, волнующие Отелло, с предельной ясностью находим мы в тексте Шекспира. Вспомните, как первый раз задумывается Отелло, когда смотрит он вслед Дездемоне:

«Но я люблю тебя, а разлюблю — вернется хаос» (акт III, сцена 3).

Хаос — вот что страшит Отелло.

И когда усилиями Яго уходит из его сознания любимая женщина, то не с ней прощается он в первую очередь, а со всей вселенной, со всем миром, со своей армией, со всей богатой и доселе полноценной жизнью.

«Теперь навеки прощай, спокойный дух» (акт III, сцена 3).

Вся трагедия Отелло — это поиски и потеря этого спокойного духа, это огромная тоска и чаяние той гармонии человеческой личности, при которой только и возможна творческая созидательная жизнь.

Не о «спокойном духе» мещанского благополучия и счастливой «супружеской» жизни мечтает Отелло. Как глубоко оскорбляет гений Шекспира это бюргерско-филистерское толкование!

Из хаоса средневековья вырастает, в боях прокладывает себе дорогу новый идеал гуманизма — человек большой и правдивый в своих мыслях и страстях.

И то, что Отелло дается Шекспиром не как ученый, мыслитель или поэт, а как военный, объясняется реальными воззрениями социальной среды его эпохи, когда «бранный труд» был неразрывно связан с экономической борьбой, когда купец, военный и поэт были уравнены в правах в глазах восходящего класса.

И то, что Отелло с такой любовью говорит о трудных перипетиях своей военной биографии, лишь подчеркивает общественную полезность его деятельности, в которой рассматривал он себя не просто как кондотьер, как «наемник», а как активный жизностроитель.

Не нужно при этом забывать и того, казалось бы, на первый взгляд незначительного обстоятельства, что Шекспир нигде не подчеркивает в биографии Отелло отрицательных сторон его военного ремесла.

И страстность Отелло вытекает не из того, что в жилах его течет африканская кровь, и не из того, что все существо его занято мыслью об обладании Дездемоной, — Отелло предельно человечен потому, что воплощает тот идеал гуманистов, о котором мечтал, к которому стремился Шекспир.

> «...уничтожение частной собственности представляет полное освобождение всех человеческих чувств и свойств, но оно является этим освобождением именно потому, что эти чувства и свойства стали человеческими как в субъективном, так и объективном смысле... на место политико-экономического богатства и нищеты становятся богатый человек и богатая человеческая потребность. Богатый человек, это в то же время — человек, нуждающийся в выражении человеческой жизни во всей ее полноте, это — человек, в котором

его собственное осуществление дано как внутренняя необходимость, как нужда... бурное чувственное проявление моей существенной деятельности, это — страсть, которая, таким образом, становится здесь деятельностью моего существа» [1].

Отелло — богатый человек, и человеческие потребности его широки. Отелло — человек страстный именно потому, что «существенна» его деятельность.

И в этом богатстве, в той гармонии, к которой стремится Отелло и которой он достигает, Дездемона является не единственным, но последним и существенным прибавлением.

Эта любовь, которую завоевывает Отелло так же, как завоевал он сам всю свою жизнь, завоевывает вопреки цвету кожи, своему положению и всем традициям, — эта любовь является как бы вершиной его жизненного пути, как бы последним штрихом в той гармонии, к которой он стремится, как бы последним доказательством правоты его мироощущения.

И потеря Дездемоны означает для него крах его мировоззрения, конец его веры в высокое призвание и значение человека.

И в этом трагедия не только Отелло, но трагедия самого Шекспира, правдиво отобразившего трагические противоречия своей эпохи, и в этом огромная социальная значимость произведения.

Центральная тема творчества Шекспира великолепно сформулирована И. Аксеновым:

> «Учение о гармонии личности и о путях к достижению этой гармонии является основным во всем творчестве Шекспира. И осуществлял он это задание путем несравненно искусной переработки того материала, который ему попадал под руки. Что бы ему ни попадалось, он всегда сводил вопрос к этому и, монтируя материал своих предшественников, создавал новые, не похожие на них произведения, которые только по современной авторской терминологии можно назвать четвертой реакцией исконного текста...
>
> Это начало гармонического пересоздания человека и мира Шекспир нашел в беседах молодых гуманистов, воспитанников Берлея и сверстников Бэкона... Феодализму, определяемому как старый дисгармоничный мир, Шекспир противопоставляет новый мир, создаваемый людьми, защищающими свою личную

[1] Маркс и Энгельс, Соч., т. III, 1929, стр. 626. 630.

> гармонию и ведущими борьбу за гармоничное общество, вне которого гармония немыслима...
>
> Его идеалам не суждено было осуществиться, ибо грядущий новый мир — мир капитализма — был по-своему не менее дисгармоничен, чем феодальный мир» [1].

И если мы, в согласии с приведенными выше мыслями, будем «читать Отелло полноценным выразителем этой борьбы за гармонию, а не только персонажем любовной новеллы, то как можем мы примириться с тем, что трагедия мавра состоит в потере Дездемоны?

Быстрая воспламеняемость, реактивность всех проявлений страстно любящей и ревнивой личности не составляет еще полного содержания образа Отелло.

Уже у Пушкина было справедливо отмечено: «Отелло от природы не ревнив, наоборот — он доверчив».

Еще ранее анонимный французский автор в статье, относящейся к 1830 году, «О нынешнем состоянии драматического искусства во Франции» приводит правильные мысли об игре первого исполнителя роли Отелло — знаменитого Бербеджа:

> «Вы увидите в Мавре огорченного Мавра, не ревнивца-Мавра, не человека, убившего в порыве страсти и в порыве безумия, а человека, который огорчился изменой близкого ему существа».

Это понимали впоследствии и многие великие актеры, и если у Эрнста Росси: «Зверь брал верх над человеком, слишком выдвигал юн африканское происхождение Отелло, упирал на физиологическую сторону лица, на расу, темперамент» [2], то у Томмазо Сальвини, к истолкованию которого нам ближе всего хотелось бы приблизиться в нашей трактовке Отелло, «скорбь преобладает над чувством мести — и все это выходит несравненно правдивее и человечнее» [3].

И я думаю, что Шекспир задумал свою трагедию об Отелло не только как драму любви и мести.

Трагедия его героя — это трагедия веры в человека, это трагедия доверия и предательства.

Ведь не случайно четырнадцать раз Отелло называет Яго «честным», не случайно верит он ему, как самому близкому своему другу, и это чувство дружбы поддерживает его в том одиночестве,

[1] И. Аксенов, Шекспир, ч. I, М., 1937, стр. 253—254.

[2] Статья П. П., «Томмазо Сальвини». «Заграничный вестник», т. II, 1882, стр. 743.

[3] Там же.

в котором оказался он после мнимой измены Дездемоны. Оно придает ему силу совершить то, что называет он «правосудием», а не «преступлением».

Во всем характере Отелло заложена эта доверчивость, эта вера в дружбу, вера в высокие качества человеческой натуры.

Именно потому он убивает Дездемону, что она не просто согрешила с Кассио, но уничтожила в его душе веру в человека, то, во имя чего он жил.

Вера в человека — основа того идеала гармонического развития личности, о котором мечтает Шекспир устами своего героя. И терпит величайшие муки герой, вынуждаемый быть жестоким во имя правды и справедливости.

'Но если это так, то какую же двойную, тройную, нечеловеческую муку должен испытывать он, когда узнает, что стал жертвой чудовищного обмана, когда узнает, что справедливость его была направлена по Ложному пути? Как должен страдать он, когда узнает о предательстве и вероломстве того, кого он считал своим верным другом? «Недруга опасней близкий, оказавшийся врагом» (Шота Руставели).

Поэтому мне кажется, что кульминационный пункт трагедии Отелло наступает именно тогда, когда узнает он о предательстве Яго.

Во многих виденных мной сценических редакциях «Отелло» эта мысль оставалась невыявленной, и актеры, и постановщики, увлеченные зрелищной стороной разбушевавшейся страсти Отелло, в последних двух актах теряли эту мысль, и последовательная линия развития характера героя была подменена пышными сценическими эффектами.

Великий трагик Томмазо Сальвини — один из немногих избежал опасности подобного толкования.

Недаром свидетельствуют современники, что игра его в последнем акте «отличалась ужасным спокойствием высокой решимости» [1].

Если мы так истолкуем характер Отелло, то тогда нам станет понятней и характер его антипода — Яго.

Если Отелло — носитель гармонической личности, то Яго не просто интриган, а прежде всего выразитель того хаоса, того дисгармонического мира, с которым борется Шекспир.

Не забудем, что первой темой Яго в трагедии появляется тема зависти.

[1] «Иностранная литература», 1901, № 7—8, стр. 46.

Но чем дальше развертывается образ, тем больше мы начинаем понимать, что зависть Яго обоснована причинами отнюдь не мелкого порядка.

Яго — это великий завистник, он завидует со всей той страстностью, на которую способен человек, ощущающий свою неполноценность, как завидовал Сальери Моцарту.

Его зависть ожесточена тем, что своим ограниченным сознанием, выросшим на почве феодального уклада, он не понимает исторических причин «удачливости» Отелло, Кассио и Дездемоны.

На первый взгляд кажущееся нецелесообразным нагромождение причин, которыми Яго объясняет себе зависть, ревность и ненависть к этим героям, служит ключом к пониманию образа Яго.

Все эти причины мелки и оскорбительны. Приписывая Отелло, Кассио, Дездемоне или Эмилии самые низкие поступки, несвойственные их характеру, он 'старается найти оправдание собственным неудачам.

Яго мучительно хочется стать любыми способами, любой ценой вровень с Отелло.

И поэтому напрасно было бы толковать Яго как фигуру, только движущую интригу трагедии, но не двигающуюся внутри себя, не изменяющуюся и не растущую как характер.

Параллельно трагедии Отелло развивается и трагедия Яго.

Должность Кассио при Отелло — не просто воинский чин. Недаром И. Аксенов в своем переводе трагедии заменяет чин лейтенанта термином «заместитель».

Судьба Кассио в трагедии не наделена трагическими противоречиями, и не зря выдвигает его Отелло в качестве своего преемника. Инстинктом, сердцем Отелло доверяет Кассио больше, чем Яго, — так художник с полуслова понимает другого художника.

Этот творческий язык общения между людьми не понятен и чужд схоластическому уму Яго.

Все органическое, все природное, все естественное и творческое чуждо разуму Яго. Правильно нащупав ахиллесову пяту в сознании Отелло, его страх перед хаосом, он поднимает знамя этого хаоса и вступает в борьбу с Отелло.

И велико его торжество, когда порабощает он Отелло, когда, хотя и обманным путем, овладевает он его душой: он, привыкший только подчиняться, впервые получает власть.

И крушение Яго наступает не тогда, когда раскрыты его замыслы, а в тот момент, когда Отелло находит в себе силы, чтобы вновь стать выше его, когда понимает он, что «лучше гибель, но со славой, чем бесславных дней позор» (Шота Руставели).

Так трагедия любви вырастает в нашем сознании в трагедию* о справедливости, о вере и о большой человеческой правде.

Сообразно с этим должны быть прочтены и остальные характеры Шекспира.

Хотя имя «Дездемона» по-гречески и обозначает «злосчастная», из этого не следует, что должна она превратиться в пассивную натуру, стать только объектом борьбы страстей.

Нет никаких оснований для того, чтобы изображать Дездемону пассивным страдающим существом, безропотной жертвой страстей. Такой ее видели позднейшие истолкователи замысла Шекспира, которым, видимо, казался эффектным сценический контраст между Отелло и Дездемоной. Сейчас же такое решение образа является только данью старинной театральной традиции. Дездемона была смелой, свободной от предрассудков женщиной эпохи Возрождения.

Я не могу согласиться и с той «теорией контрастов», которую выдвигали некоторые шекспироведы в оправдание их истолкования образов Бианки и Родриго.

Если у Шекспира линия Бианки и Родриго является второстепенной и трактована в комедийном плане, то из этого не следует, что эти фигуры превращаются в гротескные маски. Наоборот, Шекспир — ив том-то вся сила его гения — пронизывает и их глубокой человечностью.

Бианка — легкомысленная ветреница и куртизанка, но ее влюбленность в Кассио совершенно искренна, так же как искренни слезы скорби во время сцены его ранения.

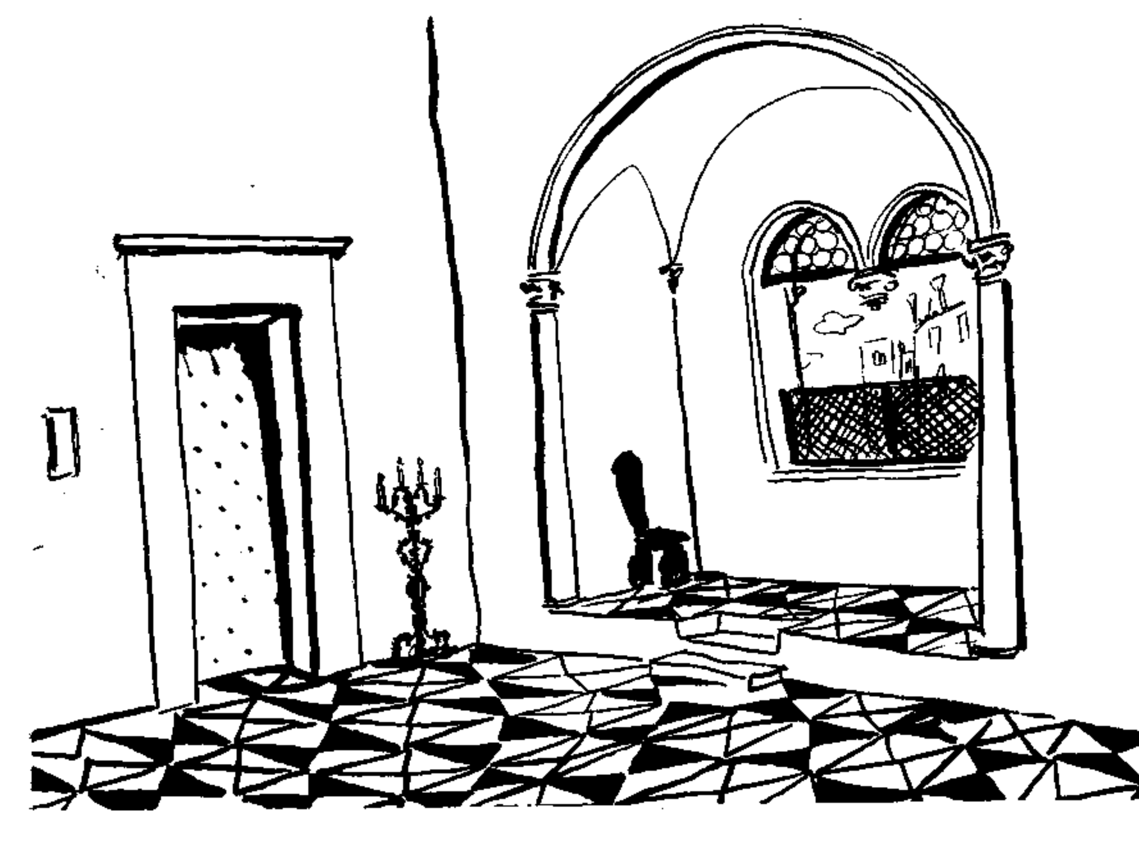
И в фигуре Бианки и в фигуре Родриго — та же тема предательства и измены последовательно проведена драматургом.

По-своему ревнует Бианка, подозревая Кассио в измене, и не случайно возвращает она ему платок, что служит дальнейшим толчком к развитию трагедии Отелло.

Доверчивый дурак Родриго, по-своему страстно влюбленный в Дездемону, до конца идет на поводу у Яго, но смерть его подлинно трагична, он узнает в убийце своего друга. Его смерть как бы сигнал, предвозвещающий трагический финал, который постигнет вскоре венецианского мавра.

Трагическое и смешное не механически разделено Шекспиром между персонажами, а одновременно присутствует в каждом из них.

Поэтому становится понятным неясный вначале образ Эмилии, Эмилию нельзя рассматривать просто как «наперсницу» Дездемоны — разбитную и ловкую бабенку; в ней заложена та же траге-



Эскиз художника В. Дорера к фильму «Отелло»

дия обмана, которая позволяет ей в конце пьесы развернуть настоящее и высокотрагическое отчаяние.

Такова в основном та трактовка главных героев трагедии, которую я осуществил в сценарии и которую предлагал вниманию актеров — исполнителей ведущих ролей.

Для более полного ее усвоения рассмотрим некоторые отдельные моменты постановочного плана.

В той Венеции, которая должна предстать в первых же кадрах перед глазами зрителя, больше всего нужно опасаться бутафорской декоративности.

Дом Брабанцио — это не палаццо Редзонико или Мингальдо, и вообще вся Венеция сценария — это не парадная Венеция «Гранд Канале» и нарядных полотен Пиетро Лонги.

Если пользоваться живописными реминисценциями, то это скорее Венеция Карпаччио с ее частоколами дымовых труб, с полосатыми деревянными причалами, с ее причудливой, но в то же время строгой архитектурой.

Это Венеция маленьких, узких каналов Осмарин и Приули.

Зал сената, куда вскоре перебрасывается действие, не обязательно должен копировать знаменитый Дворец дожей.

Композиция кадра должна скорее напоминать здесь известную картину Бурдона «Рыбак возвращает дожу кольцо святого Марка».

Конец сцены в сенате я хотел бы перенести на знаменитую «Лестницу гигантов», ведущую из Дворца дожей на площадь святого Марка. Именно здесь быстро спустившийся по лестнице Брабанцио произносит реплику, имеющую большое значение для развития трагедии:

«Брабанцио. Смотри за нею, мавр, отца она уж обманула и будет ли верна?»

У Дездемоны, вздрогнувшей от неожиданности, падает из рук платок с узором из земляничных листьев.

И когда Яго наклоняется, чтобы поднять его, может быть, именно здесь в первый раз мелькает у него коварная мысль об использовании платка для своей хитросплетенной интриги.

Иначе откуда же взяла Эмилия:

« — Мой муж чудной сто раз просил меня его украсть (III, 3, 207).

— Какой платок?

— Тот, что Отелло Дездемоне дал, а вы украсть просили очень часто» (111,3,311—313).

Весь этот эпизод рисуется мне происходящим уже не ночью, а при раннем утреннем солнце.

И если тень случайно набежавшего облака упадет на мраморную лестницу в момент, когда вздрогнет и уронит платок Дездемона, пусть это послужит эмоциональным предзнаменованием трагической интриги.

Стала ли Дездемона фактической женой Отелло или осталась она девственной до самой трагической своей смерти — вот вопрос, который волнует многих комментаторов Шекспира.

Один из них, Уэлкер Гивен, посвятил целый труд доказательствам «идеальной и платонической» любви между безродным мавром и благородной венецианкой.

По мнению американского шекспироведа, только такой брак между черным негром и белой женщиной может быть оправдан в глазах зрителей.

С других позиций, но ту же точку зрения на отношения Отелло и Дездемоны выражает и В. Паоазян[1].

Нам кажется, что ни Шекспир, ни его герои не нуждаются в подобном истолковании.

И если любимому нами Отелло для полноты его счастья необходимо обладание Дездемоной, пусть получит его.

И тогда произойдет оно именно в эту теплую, влажную ночь.

Из Венеции по ходу действия переносимся мы на Кипр.

По преданию, крепость Фамагуста была построена из камней разрушенного храма Афродиты.

Но если это было даже не так, то, несомненно, веяние античности, отпечаток эллинистической культуры (хотя бы в деталях архитектурной стилистики Кипра) не повредят шекспировской трагедии.

Пусть художник, не впадая в эклектику, попробует отобразить в пластическом облике Фамагусты исторически правдивое напластование культур — борьбу между Элладой и Востоком, между итальянским средневековьем и эпохой Возрождения.

Сама крепость видится мне суровой и монолитной (ее воздвигнуло средневековье); и хотя ее внутренние дворики, вымощенные разноцветными плитами, служат гармоничным и радостным фоном для первых дней любви Дездемоны и мавра, внутри крепости, под ее крутыми и тяжелыми сводами из замшелого камня, среди узких и извилистых переходов и ступеней макиавеллистические замыслы Яго найдут для себя удобный и укромный приют.

Одним из наиболее спорных моментов в трактовке образа Отелло является установление того места, с которого начинается ревность мавра. Вспомните третью сцену третьего акта:

Яго.

Не нравится мне это.

Отелло.

Что ты сказал?

Яго.

Нет, ничего, не знаю, генерал,

Отелло.

Не Кассио ль отошел там от жены?

и т. д.

[1] См. В. Па и аз ян- По театрам мира, «Искусство», 1937, стр. 3(53.

Некоторые истолкователи придают особое значение данному тексту, так как именно здесь предполагают они первые проявления подозрений Отелло.

Нам кажется неправильным это предположение, оно не соответствует цельному и чистому характеру мавра — человека с «большим сердцем», по выражению Кассио (V, 2, 364).

Мысль о неверности Дездемоны не может прийти ему в голову до того, пока не нашепчет ему Яго. И если он здесь нахмурится, то только потому, что в нем болезненно отзовется встреча с Кассио после ночного происшествия.

Это место важно потому, что обозначает начало активной атаки Яго. Ведь все последующее развитие трагедии — это яростное наступление Яго, это его поединок с сопротивляющимся разумом Отелло, поединок, из которого Яго выходит победителем.

Но зато мне хотелось бы обратить особое внимание актера, играющего роль Отелло, на реплику, следующую за уходом Дездемоны:

Отелло.

К тебе приду я скоро, Дездемона.
Плутовка! Пропади моя душа,
Но я люблю тебя, а разлюблю — вернется хаос...

Это одна из самых значительных реплик в роли.

Это ключ к образу Отелло.

Эпитет «плутовка», которым провожает он Дездемону, не должен прозвучать ни снисходительно, ни легкомысленно.

Он должен прозвучать мимоходом, как оброненное Отелло ласкательное прозвище, но не больше.

Основное — это страх перед «хаосом», единственная ахиллесова пята в гармоническом и цельном сознании Отелло.

Недаром угадывает и так метко бьет в нее Яго.

Именно с этой минуты под знаком сначала смутного предвестника наступающего хаоса, а затем и в яростной борьбе с ним будет развиваться образ Отелло.

Действие трагедии разворачивается далее со стремительной быстротой. После знаменитого монолога Отелло, кончающегося репликой: «Конец всему, чем обладал Отелло», — следует сцена взрыва ярости, с которой обрушивается мавр на Яго.

Актеру, играющему Яго, надо обратить пристальное внимание на этот кусок. Сперва Яго спокоен, затем не на шутку испуган, и нет в нем ни тени притворства, когда он собирается бежать.

Он правдив и искренен здесь в своей трусости. Он боится Отелло потому, что неспособен его понять.

Он не понимает, что мавр прощался не только со своей любовью к Дездемоне, но и с большим, не только с женщиной, но с миром, и он не сразу понимает, что имеет дело с побежденным.

Сначала он считает, что его игра проиграна, он пытается бежать, и только тогда, когда распознает страх у Отелло, в нем постепенно вновь растет уверенность.

Кульминацией роли Яго я считаю сцену клятвы.

И как это ни звучит парадоксально, но в этой сцене чудовищной лжи актеру нужно быть прежде всего предельно правдивым.

Слова клятвы, произносимые Яго, лживы, но патетика его искренна.

Ведь он впервые почувствовал свою власть над Отелло, впервые не только сравнялся с ним, но и подчинил себе.

Он опьянен и потрясен этим, его чудовищная ложь в эту минуту для него самого стала правдой, и от этого его слезы вдвойне страшны, ибо они наполовину искренни и неожиданны для него самого.

После пережитого напряжения, после азарта игрока, поставившего все на последнюю карту, нужна разрядка — так появляются эти слезы, они истеричны и правдивы. .

Отелло.

Теперь ты лейтенант мой.

Яго.

Навеки весь я ваш...

Можно предположить, что здесь Яго припадает к руке Отелло и в эту секунду переживает он несравнимую радость победы — победы вдвойне ценной, потому что нет крепче той победы, которая остается невидимой для всех и прежде всего для самого побежденного.

И, может быть, когда склоняется Яго к руке Отелло, в этом его жесте есть и капля благодарности к несчастному генералу за то, что тот своей борьбой и сопротивлением придал победе настоящую цену.

Ф. Шиллер, приспособляя в свое время «Отелло» к немецкой сцене, предлагал убрать начало четвертого акта, так как считал, что припадок и обморок Отелло излишни.

Мне кажется, что он является необходимым звеном в образе мавра. Кривая действия неуклонно возрастает, состояние Отелло достигает на этом этапе кульминации, и для последующей сцены, где он впервые заносит руку на любимую, эпизод с обмороком послужит верным психологическим толчком.

Сохраняя в неприкосновенности текст Шекспира, я переношу его в сценарии в обстановку верховой прогулки Отелло и Яго.

Ритм поездки хорошо подчеркнет ритм диалога, а реакция мавра на циничную реплику Яго. «Или над ней — как вам угодно», когда подхлестнет он коня и поскачет бешеным аллюром, — физически хорошо подготовит и реалистически мотивирует обморок Отелло.

В нашем режиссерском замысле частично используются традиции игры Томмазо Сальвпни. В самой трудной сцене трагедии Отелло, уже убив Дездемону, остается внешне спокойным в столкновении с Эмилией.

Это то спокойствие, о котором замечательно сказано Маяковским:

Эй!
Господа!
Любители
святотатств,
преступлений,
боея,—
А самое страшное
видели —
лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен?

Кульминационный пункт трагедии Отелло наступает только тогда, когда он узнает всю правду, когда Эмилия уличает Яго в проделке с платком.

Последние силы, сознание правоты Навсегда покидают Отелло, чудовищное предательство «честного» Яго открывает безвозвратный путь к «хаосу».

Но теперь спокоен Яго.

Он проиграл игру, но, пока Отелло еще жив, он все еще торжествует. Их по-прежнему уравнивают общие беды.

И Яго рвется к Отелло, когда тот заносит кинжал: он первый из всех присутствующих понимает, что хочет сделать мавр.

Убивая себя, Отелло уходит из-под власти Яго.

Он искупает преступление ценой своей крови.

Мужество и честность опять поднимают его высоко над Яго.

И последняя волна смертной зависти, ненависти и злобы охватывает Яго, проигравшего и эту игру.

Финал трагедии рисуется нам так.

Трепещет оскаленный крылатый венецианский лев на приспущенном флаге...

Серое туманное утро...

На влажной от ночной сырости и прибоя набережной выстроились войска.

Корабль Венецианской республики готов к отплытию...

На палубе, на импровизированном ложе, лежат Дездемона в бархатном наряде и Отелло в боевых доспехах.

Напротив них к мачте прикован Яго...

Лодовико.

Пес спартанский,
Свирепее, чем голод, боль иль мор,
Смотри на мрачный груз постели этой,
Твоя работа — страшный яд для зрения.
Закройте же...

Матросы закрывают Отелло и Дездемону...

Лодовико подает сигнал к отплытию...

Запели трубы...

Распускает паруса корабль.

Лодовико стоит на корме:

Я же
Плыву назад и — горестный гонец —
Событий страшных сообщу конец.

Он салютует...

Остаются на набережной Кассио и Грациано.

Отплывает корабль...

Уходят караулы...

Пустеет мол Фамагусты...

Кассио поднимает руку — в руке платок, вышитый листьями земляники...

Далекий корабль скрывается на горизонте...

Так кончается трагедия о венецианском мавре.

Остаются вопросы, связанные с экранизацией самого сюжета, с перенесением текстового материала пьесы в кинопроизведение.

Естественно, что все три тысячи двести сорок стихов, составляющих текст трагедии и требующих только для прочтения свыше трех часов времени, не могут и не должны уложиться в рамки картины.

Обратимся вновь к компетенции И. Аксенова, внимательно изучавшего природу текстов у Шекспира:

«Обследование шекспировского текста установило, что автор его ни разу не писал по чистой бумаге: он писал исключительно поверх чужого писания.

Шекспир был литературным правщиком наследия по крайней мере трех поколений драматургов. Он был прекрас-

ный поэт, но его стихов собственного производства в драмах, напечатанных за его именем, не более трех восьмых общего количества, а в отдельных драмах они насчитываются немногими десятками.

Две восьмых текста составлены из чужих стихов, подправленных Шекспиром, а оставшиеся три восьмых принадлежат целиком и полностью его предшественникам или современникам» [1].

Поэтому согласимся с Аксеновым, что постановщика «никто не посмеет обвинить в пренебрежении к Шекспиру, если только он сохранит основу шекспировского наследия, подлинно шекспировские элементы текста: общую идейную установку, последовательность ее изложения, взаимное соотношение его сценических выражений, равнозначимость этих выражений тем, которые даны у Шекспира».

Поэтому в сценарном изложении я придерживался следующих принципов: сохранение всей драматургической последовательности трагедии, обязательное сохранение не только действенного текста, но и центральных монологов, включая всю афористичность и образность шекспировского языка, составляющих его главную прелесть и силу.

Я позволил себе в целом ряде мест расширить рамки действия, считая, что природа в произведениях Шекспира играет несравненно более значительную роль, чем ту, которую может отвести ей на своих подмостках театр.

> «Даже неодушевленное здесь поспешает на помощь, даже второстепенное соучастие стихии, земные, морские и небесные явления, гром и молния, дикие звери поднимают свой голос, порой как бы аллегорические, но всегда как прямые соучастники».

ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ.
«Шекспир и несть ему конца».)

Многие ревнители «чистого» кинематографа убеждали меня в том, что стих Шекспира не зазвучит с экрана, что он должен быть заменен более краткой, а главное — прозаической речью. Мне кажется это неверным.

Я всегда считал, что слово на экране является могучим средством выразительности и вовсе не противоречит природе кинематографа, где оно имеет все возможности быть разрешенным в чисто кинематографическом плане.

[1] И. Аксенов, Шекспир, ч. I, М., 1937, стр. 156—157.

Кроме того, отнюдь не исчерпаны все возможности кинематографического монолога.

Почему понятие монолога должно быть обязательно связано с синхронным планом актера, шевелящего губами? Конечно, артикуляция зрительно облегчает прочтение диалога с экрана, но представьте себе монолог, звучащий за экраном, как мысль, как не произнесенное вслух заветное слово. Это ставит новые задачи перед изображением, новую, более сложную проблему звуко-зрительного образа. Так же как в музыкальном фильме мы снимаем изображение под ранее записанную фонограмму музыки, так и здесь надо попытаться снять под музыку речи изображение не только адекватное по смыслу, но раскрывающее и ритмические и интонационные ее особенности.

«Условность» стихотворной речи зазвучит правдоподобно и реалистически, если она будет сочетаться с осмысленной и правдивой работой актера над стихом и если весь стиль постановки будет не натуралистическим, а поэтически реалистичным.

Поэзия свойственна кинематографу, но нужно последовательно подчинить ей всю пластическую выразительность фильма.

Это накладывает особые обязательства на художника и оператора, которым, вместо того чтобы рабски копировать картины старых мастеров или натуралистически восстанавливать бытовую обстановку XVI столетия, надлежит, в соответствии с замыслом режиссера, начать поиски стилистически обобщенного, широкого и свободного шекспировского стиля, шекспировского киноязыка.

И пусть единственной наградой в попытке кинематографической интерпретации творения великого драматурга послужат признание и благодарность советского зрителя, который сможет воскликнуть вместе с Гёте:

> «Мы чтим сегодня память величайшего странника и тем самым воздаем честь и себе. В нас есть ростки тех заслуг, ценить которые мы умеем».

II

С тех пор, как написаны эти строки, прошло много лет. Сценарий «Отелло» был закончен еще к началу 1938 года, но лишь в 1940 году удалось его осуществить, и то фрагментарно, в виде дипломной работы моих учеников, студентов ВГИКа.

Затем наступила война, и мне показалось, что мой замысел так и останется невоплощенным.

В первые мирные годы лучший в Англии исполнитель шекспировского репертуара актер и режиссер Лоуренс Оливье поставил два интересных фильма — «Генрих Пятый» и «Гамлет», а американский кинематографист Орсон Уэллс осуществил экранизацию «Макбета» и «Отелло», сыграв в обоих фильмах главные роли.

Откровенно говоря, я очень огорчился, узнав о постановке «Отелло», и теперь я уже был убежден, что мой замысел похоронен навсегда. Опасения тем более казались основательными, так как я знал об оригинальности мышления Орсона Уэллса, о том, что он имел возможность снимать натуру в подлинной Венеции и в старинной крепости на побережье Африки и что, в конце концов, он получил за свой фильм Большой приз Каннского фестиваля.

Поэтому, естественно, как только я очутился через год после этих событий во Франции, первым делом я попросил, чтобы мне показали фильм Уэллса.

С первых же кадров я был поражен великолепным запевом фильма — американский режиссер начинает его монументальным и экспрессивным эпизодом похорон Отелло и Дездемоны, своеобразным прологом (отсутствующим, конечно, у Шекспира), сразу же подчеркивающим трагический строй произведения. Однако, чем дальше всматривался я в экран, тем меньше различал среди монтажных изысков и ракурсов любимые и знакомые образы шекспировских героев, и когда зажегся свет в зале после надписи «Конец фильма», мое решение было категоричным и бесповоротным — я должен осуществить своего «Отелло» таким, каким я его увидел семнадцать лет назад!

Ведь это даже удивительно, насколько мое видение трагедии Шекспира коренным образом расходилось с трактовкой американского режиссера, это были две совершенно различные и во многом резко противостоящие друг другу концепции, если хотите, столкновение двух мировоззрений.

И вот, наконец, наш фильм поставлен.

Он, так же как и фильм Уэллса, вызвал к жизни огромную критическую литературу на всех языках мира, у него оказались, так же как и у американского фильма, свои защитники и хулители, он также получил премию за режиссуру на том же очередном фестивале в Канне, и теперь уже не мне судить о его достоинствах и недостатках.

Но для того чтобы двигаться вперед, особенно в таком интересном начинании, как кинематографическая интерпретация Шекспира, хочется самому разобраться в партитуре фильма, уяснить, в чем мы ошиблись, а в чем оказались правы, какими средствами был реализован режиссерский замысел.

На долю критики остается оценить работу актеров п постановщика, установить, преодолен ли разрыв между замыслом и исполнением, определить, где и в чем обогатили этот замысел мои сотоварищи по творчеству.

Но об одном уроке, извлеченном нами из работы над «Отелло», стоит упомянуть перед разбором режиссерской партитуры.

Известно, что до сих пор дискуссионным остается вопрос о предварительных репетициях в кино. Одни считают, что следует отрепетировать весь фильм в целом, до начала съемок. Другие стоят за частичные репетиции по ходу съемок. Третьи отрицают и то л другое, боясь «зарепетированноети», желая сохранить свежесть игры актера перед аппаратом.

Шекспир властно вмешался в наши споры. Ясно было, что атаковать «с ходу» его трагедию невозможно. Значит, репетиции были необходимы.

Но можно ли в условиях репетиционного зала полностью перенести актеров в те обстоятельства, которые были предложены режиссерским сценарием, то есть на природу, так как большинство сцен было рассчитано на ее соучастие?

Поэтому полуторамесячный период предварительных репетиций ушел прежде всего на определение кульминационных моментов жизни каждого образа. С исполнителями главных ролей мы не только проделали все то, что необходимо в так называемом «застольном» периоде, но после оговаривания, обдумывания и фантазирования все свое творческое внимание сосредоточили на «пиках», высших точках каждой роли.

Я, естественно, не заставлял актеров сразу взбираться на эти «пики», но я хотел помочь им правильно распределить свои силы, ибо трагический накал Шекспира настолько велик, что нужно было правильно и экономно расставить все акценты, не смешать главное с второстепенным.

Это немного напоминает, да простят мне почитатели Шекспира низменное сравнение, — работу тренера со своими подопечными. У каждого спортивного состязания должна быть своя стратегия, своя тактика, а также то, что в боксе называется «формулой боя».

В ходе подготовки выяснилось, что здесь неприменим обычный способ планирования по принципу «перетасованной колоды», где актер должен сначала умереть, а потом познакомиться с героиней. Надо было подчинить весь производственный план процессу вызревания роли у актера.

Даже при нахождении точной «формулы боя» нельзя было требовать от актера, чтобы роль созрела у него в продолжение краткого предсъемочного периода. Я не мог себе представить, что съемки фильма могли начаться со сцены удушения Дездемоны.

И нам удалось проделать этот опыт, мы снимали фильм в последовательности шекспировских сцен, нарушив ее только один раз. Нам пришлось самый финальный эпизод, где Отелло выносит мертвую Дездемону на площадку башни, снять раньше, чем сцену в опочивальне.

Этот метод последовательной съемки чрезвычайно облегчил творческий процесс актерской игры. Шаг за шагом, кадр за кадром, по мере развития трагедии, органически «входили», «врастали» актеры в образы, не совершая никакого насилия над сложным процессом «жизни человеческого духа», и поэтому те кульминационные сцены, которые так страшили нас вначале, доставили нам в конце лишь творческую радость.

Сейчас, когда фильм готов, то даже самые крайние противники его ни разу не упрекнули нас в том, что мы считали почти непреодолимым препятствием при начале работы.

Мы метались между Сциллой и Харибдой приподнятости поэтической речи и кинематографическим требованием реалистической простоты.

Гипноз имени Шекспира и театральных штампов был настолько велик, что актеры вначале обязательно поддавались соблазнам некоей искусственной выспренности, вычурности и ложно романтической манеры декламации. С другой стороны, было ясно, что обычная «разговорно-бытовая» интонация непригодна для Шекспира.

Как сделать так, чтобы стихи на экране ничего не потеряли бы в своей поэтичности и в то же время не казались бы условно театральными? Как сделать так, чтобы глубина и человечность чувств не были заменены условной патетикой?

Мне кажется, что здесь на помощь актеру пришло то, что лежало в основе режиссерского замысла: единство атмосферы с эмоциональным накалом страстей трагедии, поддержка всеми «предлагаемыми обстоятельствами», всеми возможностями киноискусства мыслей, чувств и страстей, обуревающих персонажей «Отелло».



Эскиз художника В. Дорера к фильму «Отелло»

Некоторые наши критики упрекали нас в «киноизлишествах». Дескать, зачем) режиссер перенес те или иные эпизоды то на берег бурного моря, то заставлял их обмениваться репликами во время прогулки на лошадях, то изобретал вообще не существующие у Шекспира места действия, вроде каюты корабля, набережной, виноградника и т. д.?

. Не проще было бы оставить актеров наедине с гениальным шекспировским текстом и не отвлекать внимание зрителей якобы побочными обстоятельствами? Быть может, подобные упреки были бы справедливыми, если бы наряду с этим те же критики не признавали, что сцены были сыграны актерами хорошо.

Опыт работы окончательно убедил меня, что метод был выбран правильно, а «излишества» оказались той самой необходимостью,

которая и позволила актерам органично и естественно перевоплотиться до конца в образы Шекспира.

Неужели наши критики полагали, что поиски кинематографически выразительной атмосферы возникли только из желания блеснуть режиссерской выдумкой, из своеобразного «щегольства» постановщика?

Думать так — это значит не понимать природы кинорежиссуръ1, да и всякой режиссуры вообще, обеднять ее, оправдывать ту самую режиссерскую бескрылость, которая и привела па некоторый период времени наше кинематографическое и театральное искусство к нивелировке, серости, невыразительности, прикрытой извращением учения гениального Станиславского.

Задача режиссуры здесь, как, впрочем, и при постановке каждого фильма или спектакля, заключается в том, чтобы всеми средствами, свойственными этому искусству, создать впечатляющий образ, соответствующий идейной концепции и стилистике автора.

Поэтика Шекспира — это не только слова, которые произносят актеры, а режиссер прячется за их спину, полагая, что они и автор возместят его постановочную робость.

Нет, надо найти ритмический, музыкальный, световой и цветовой эквивалент шекспировскому потоку страстей, его раскаленным мыслям, выраженным в столь щедрой гиперболической и метафорической форме.

Всеволод Мейерхольд когда-то говорил на одном из своих уроков: «Помните, что искусство — это всегда одним крылом в небе, одним крылом — по земле». И действительно, оторвешься от земли — и уже нет Шекспира, уже паришь где-то в романтическом королевстве Гюго или Шиллера, забудешь о небе — и забьешься, как подстреленная птица, обоими крылами по земле, унавоженной бытом, и опять потеряешь Шекспира.

Высокая правда чувств у гениального драматурга в кульминационных точках выражена в образах почти космических. И не форточный сквозняк или легкий бриз обвевает героев трагедии. Нет, это всегда вихрь, буря, ураган.

Поэтому в минуту радостной встречи восклицает Отелло:

...О, радость!
О, если после бурь такой покой,
Пусть вихри воют так, что смерть разбудят!
Пускай корабль на водяной Олимп
Карабкается и летит глубоко,
Как с неба в ад. Теперь мне умереть
Великим счастьем было бы.

Поэтому в сцене, когда Яго впервые влил отраву ревности, восклицает Оттело, оставшись один:

...Если одичал мой сокол,
Хоть путы — струны сердца моего,
Я отпущу тебя — лети по ветру
Охотиться наудачу!

Поэтому и в знаменитой сцене клятвы опять возникает образ ветра:

Отелло.

Теперь я вижу, правда все.
Смотри, любовь свою по ветру развеваю.
Лети... исчезни, нет ее!

И дальше накал мести и ревности также вырастает в космический образ:

...Как в Черное море
Холодное теченье день и ночь
Несется неуклонно к Геллеспонту,
Так и кровавым помыслам моим
До той поры не будет утоленья,
Пока я в мщеньи их не изолью.

И даже Яго в своем торжестве над поверженным Отелло здесь перенимает высокую стилистику несчастного мавра:

Яго.

Вы все свидетели, огни планет.
Кружащиеся в небесах, что Яго
Себя, свой ум и руки отдает
На службу оскорбленному Отелло!

А если вы вспомните к тому же, что в середине этой потрясающей сцены трижды восклицает Отелло свое знаменитое: «Крови, крови, крови!», — то не покажется ли вам справедливым замысел режиссера, увидевшего своим внутренним воображением всю эту сцену в атмосфере кипения белой пены морских валов и порывов урагана, вздымающего, как крыло подстреленной птицы, черный плащ огорченного мавра?

Жизнь подтвердила правильность нашего замысла. Получилось так, что мы имели возможность сравнить на экране эту сцену, снятую в двух различных атмосферах.

Мы работали в течение месяца на берегу Черного моря в районе Судака. Я откладывал съемку эпизода клятвы под конец, надеясь

дождаться непогоды. Сцена была вся целиком отрепетирована у якоря, который мы водрузили на самом краю берега, и нам осталось только дождаться желанной бури.

Однако подошел срок отъезда, а море упорно не хотело считаться с нашим производственным планом. Оно продолжало оставаться равнодушно-спокойным.

Внимая умоляюще жалобному взгляду директора, я решил перед отъездом пойти на компромисс и снять эту сцену вечером на фоне легкого прибоя, надеясь, что превосходная игра актеров восполнит отсутствие задуманной атмосферы.

Действительно, Бондарчук и Попов сыграли превосходно почти весь эпизод. Я говорю «почти», так как, снедаемый сомнениями, я все же зарезервировал несколько общих планов в надежде, что потом сумею их присоединить к отснятым кускам.

План был выполнен, и мы уехали в Ялту. Но я все же разыскал у подножия Медведь-горы тот диковатый берег, который, как мне казалось, полностью отвечал замыслу сцены. И наконец мне повезло.

Однажды подул сильный северо-восточный ветер, начался шторм, и я уговорил группу пожертвовать второй половиной рабочего дня, быстро перекинуться на это место и снова заснять сцену. Если бы она не была заранее отрепетирована, то это рискованное предприятие никогда бы не удалось.

Ветер выл с такой силой, а волны обрушивались с таким шумом, что актеры не слышали указаний режиссера.

Сигналы к включению света и началу съемки пришлось подавать выстрелом из ракетного пистолета или отчаянными взмахами руки.

Актеров обдавало водой, но играли они вдохновенно. Я не прерывал сцены, лишь повторял ее несколько раз, приближаясь с аппаратом все ближе и ближе, меняя точки и ракурсы.

Уезжали со съемки мы совершенно промокшие и измученные, но радостно взволнованные. Нам казалось, что мы наконец достигли искомого результата.

Через две недели мы увидели оба варианта на экране. Они были несоизмеримы. Все то, что казалось искусственным, экзальтированным, преувеличенным в первой съемке на фоне равнодушно-спокойного пейзажа, стало органичным, естественным и убедительным в окружении бушующей природы. Просмотрев куски, мы встали, переглянулись, и я не слышал ни одного слова возражения, даже от своего директора, когда распорядился отправить первый вариант съемки, как говорится, «в корзину», то есть в небытие.

Второй пример, по моему мнению,'не менее убедительный. Как известно по ходу трагедии, Шекспир доводит Отелло почти до эпилептического припадка. Эта сцена служила камнем преткновения для многих режиссеров и актеров. Она чаще других подвергалась купюрованию. В ней всегда актера подстерегала опасность патологического натурализма. В условиях сценического воплощения роли, где непрерывность жизни актера могла помочь ему довести себя до столь высокой точки, эта сцена возможна.

Но как облегчить такую трудную задачу актеру кино, работающему от кадра к кадру с неизбежными большими временными перерывами? И только тогда, когда я увидел в этой сцене Отелло и Яго возвращающимися верхом с прогулки и когда злобные реплики Яго:

Яго.

Он говорил, что забавлялся...

Отелло.

С ней?

Яго.

С ней или над ней — толкуйте как угодно!

как бы подхлестывали уже измученного сомнениями мавра, то тут, в полном соответствии с психологическим состоянием героя, актер яростно ударяет коня, вздыбливает его, мчится бешеным аллюром к пристани, взбегает по трапу и забивается в каюту корабля, как смертельно раненный зверь, ищущий пристанища в своей норе.

Ведь настоящее жилище кочующего мавра не холодный мрамор венецианских дворцов и не камни крепости Фамагусты, а каюта корабля, где соседствует бронзовое жерло пушки с лохматой шкурой убитого зверя, — здесь его последнее пристанище.

Физическое напряжение, накопленное от скачки и бега, перерастает в метание по каюте-клетке и выплескивается в яростном порыве, когда, обессиленный, падает он на дощатый пол, после тщетной попытки вскарабкаться по крутым ступенькам корабельного трапа.

Итак, нам кажется, что создание средствами кино атмосферы, наиболее соответствующей смысловому содержанию сцены и эмоциональному состоянию актера, является необходимым условием режиссерской партитуры фильма.

Второй проблемой, встающей при интерпретации шекспировских трагедий, является, как я уже говорил, кинематографическое прочтение монологов.

Конечно, для того чтобы избежать упрека в «режиссерских излишествах», можно было бы и эту задачу оставить без решения, снимая актера, произносящего слова, по методу пресловутых фильмов-спектаклей.

Другой выход из положения мог бы заключаться в примитивной иллюстрации этих монологов, то есть в наложении зрительного ряда на фонограмму текста. Однако мы отказались от этих обоих способов.

Прежде всего я решил для себя, какой из монологов должен •быть снят синхронно и какой должен быть перетранспонирован в монолог внутренний, то есть с использованием приема закадрового голоса. Логика шекспировского творения подсказала мне, что все монологи Яго должны быть сделаны вторым способом. Ведь это тайные мысли, это то, что он не может и не хочет высказать вслух.

Монологи же Отелло, человека открытого, доверчивого и эмоционально непосредственного, могут и должны быть сняты синхронно. Поэтому первый большой монолог Отелло в сенате, рассказ о его странствиях, несмотря на все внешние соблазны наложить на него кадры, иллюстрирующие его биографию, снят синхронно. Пластический материал рассказа перенесен в пролог, о чем будет идти речь ниже.

Ведь в монологе перед сенаторами самая его основа это не рассказ о путешествиях, а поэтически вдохновенное признание о том, как зарождалась и расцветала любовь мавра и венецианки.

Поэтому я позволил себе, оставив в неприкосновенности весь текст монолога, лишь изредка наложить на него то фигуру писца, тщательно фиксирующего признания мавра, то сумрачные и недоверчивые лица сенаторов, то, наконец, Дездемону, сжимающую в руках знаменитый платок, расшитый цветами земляники.

Весь же основной центр тяжести куска сосредоточен в его глазах, интонациях его речи с помощью медленного наезда аппарата на лицо Отелло.

Этот же прием, только без наложения всяких монтажных перебивок, использован для финального, предсмертного монолога Отелло. Там мне показалось бестактным даже движение аппарата. Только один крупный план, без всяких перебивок, передает всю волнующую и разнообразную гамму эмоций актера, подчеркнутую скупой солдатской слезой, скатившейся по его черной щеке.

Один из наших критиков упрекнул нас в «иллюстративности», опираясь на истолкование нами монолога Отелло «Черный я?..».

Однако я не вижу никакой иллюстративности в том, что мавр, приподняв голову, увидел свое отражение на дне водоема, так же

как не был иллюстрацией знаменитый взгляд Остужева на свои черные руки перед этим монологом на сцене Малого театра.

И, наоборот, мне кажется, что перенесение части текста на крупный план актера, отраженного в воде, где чуть заметные колебания водной поверхности несколько деформируют и искажают черты его лица, отлично помогает верной передаче смятенного состояния души оскорбленного мавра.

Если и можно говорить об «иллюстративности», то, пожалуй, только в монологе Отелло, прощающегося с войсками.

Один из критиков уверял, что нет никакой надобности в перенесении его в атмосферу лагеря, так как Отелло лишь мысленно, вспоминая, прощается со своей боевой славой.

Это очень спорно и зависит от индивидуального образного видения. Мне же по-прежнему кажется, что пластический образ ночного лагеря, кострсш, солдатских палаток, зубцов крепости, далекое ржанье коней — все это лишь помогает и актеру и зрителю в передаче смысла и настроения эпизода.

Одним из самых трудных мест трагедии был для нас монолог Отелло после смерти Дездемоны. Он до тех пор не удавался ни мне, ни актеру, пока мы не нащупали его основное лексическое построение. У Шекспира он написан как бы в диалогической форме, вопросов и ответов, обращенных к самому себе.

Я предложил Сергею Бондарчуку вообразить рядом с собой невидимого собеседника и построить весь монолог как диалог с ним. Актер сразу же нашел верное самочувствие, и это труднейшее место было сыграно им превосходно.

С внутренними монологами Яго у нас вначале был ряд неудач. Один из них, где Яго задумывает план мести и пробует сам для себя анализировать причины своей ненависти к Отелло, был задуман в режиссерском сценарии как разговор с самим собой перед горящим камином в караульном помещении замка. Яго машинально брал в руку то одну, то другую шахматную фигуру со столика, стоящего перед ним, затем в конце монолога вставал, поправлял поленья в камине и грел свои иззябшие руки.

Так этот монолог и был снят, причем вначале была записана фонограмма и под нее действовал актер (по способу так называемой «черной» съемки, весьма распространенной в музыкальных картинах).

На съемке казалось, что кусок должен получиться. Однако при первом монтаже, когда я соединил изображение и звук, стало ясно, что меня постигла неудача.

Анализируя ее причины, я пришел к выводу, что физические действия актера, хотя они и были очень скупы, все же мешали восприятию течения мысли, которую главным образом и должен был донести актер.

Тогда я переснял этот кусок в совершенно другой атмосфере. Яго вечером сидел на берегу тихого, еле плещущегося моря. Он был совершенно неподвижен, сзади на фоне лишь медленно проплывали силуэты рыбацких парусов. Казалось, эта мирная и не отвлекающая обстановка должна была полностью обеспечить восприятие мыслей Яго.

Однако и этот кусок оказался неудачным. Ошибка заключалась в одной маленькой детали, которую я не предвидел. В руках у актера было несколько стебельков травы и цветок, запах которого он лирически вдыхал в конце монолога. Мне казалось, что этим я подчеркну контрастность между черными мыслями Яго и его ничем не примечательным повседневным поведением. На экране же это оказалось назойливым и неправдивым, и я переснял монолог в третий раз.

Не отказавшись от контраста, я перенес монолог под каменный свод дворцового помещения, где фоном служила крепостная стена, на которой горели праздничные костры и зубцы которой вырисовывались четким силуэтом при вспышках огней фейерверка. Контраст беззаботной, праздничной атмосферы со злодейскими умыслами Яго, который, как мокрица, прилип к скользкой каменной стене, придал монологу нужную выразительность.

Актер был почти неподвижен. Аппарат медленно приближался во время монолога к крупному плану Яго. Это сочетание звукового и зрительного ряда оказалось удачным.

Было опасение, что световые блики праздничных огней отвлекут внимание от мысли, которую можно было прочесть в расширенных, поблескивающих зрачках актера, но оно не оправдалось. Из двух дублей — один был снят без фейерверка, другой с ним — я выбрал вместе с актером второй.

Сквозь воду того же самого водоема, в который смотрелся Отелло, снят и следующий монолог Яго. Я подчеркиваю, что камера стояла внизу, ведь мы снимали не отражение, а лицо актера, совершенно неподвижное, но чуть изменяющееся от легких кругов,- как это часто бывает по вечерам, когда пролетающие стрекозы еле касаются водной глади. И только один финальный жест актера, который прикосновением ладони, опущенной в воду, заканчивал монолог, как бы создавал своеобразное затемнение.

Здесь у нас не было мысли зрительно передать словесную метафору, вроде «замутил воду», или что-либо в этом роде. Хотя надо сказать, что ничего преступного в том, что возникают такие ассоциации, я не вижу. Образ воды бытует в фольклоре и нашей разговорной речи; мы часто говорим: «Как в воду глядел», «Ловит рыбку в мутной воде», «Этот воды не замутит», «Повадился кувшин по воду ходить, там ему и голову сложить» и т. д., и поэтому использование таких ассоциативных связей мне кажется также вполне закономерным и далеким от примитивного иллюстрирования.

Третья проблема: что нужно показывать в фильме из того, что не показано автором.

Мне кажется, ничего не нужно прибавлять к Шекспиру, но обязательно нужно действенно, пластически раскрыть то, о чем лишь упомянуто в словесной ткани пьесы, и здесь нет никакого насилия над первоисточником.

Меня упрекали в том, что я ввел в сценарий пролог, не существующий у Шекспира. Я сомневался в его "закономерности лишь до тех пор, пока не нашел нужную форму. Ведь не нужно рассказывать последовательно биографию Отелло, но, когда мне пришла в голову мысль посмотреть на боевые подвиги и странствия мавра глазами Дездемоны, эта задача сразу же была решена. Была оправдана и лаконичная фрагментарность пролога, и в то же время был создан верный запев фильма. По существу, весь пролог становился зрительной реализацией последних слов монолога Отелло в сенате:

Она меня за муки полюбила,
А я ее за состраданье к ним.

Однако в прологе меня постигла также неудача. Мне хотелось разносторонне представить зрителю Отелло, но выпукло получилась лишь линия военачальника, и вот почему это произошло.

Для зрительного воплощения образа Отелло как странника и путешественника я долго искал пластический материал, который должен был носить полуфантастический, сказочный характер. «Антропофаги, люди с головами, что ниже плеч растут» никак не поддавались документальному воспроизведению, так же как и те легендарные пейзажи, о которых повествует он в своем монологе. К методу дорисовки и комбинированных съемок, которые могли бы придать фильму оттенок дешевой фееричности, мне не хотелось прибегать.

Тогда я вспомнил о существовании Иеронимуса Босха, знаменитого нидерландского художника, чья изощренная и в то же время

варварская фантазия создавала те поистине шекспировские образы полулюдей, полуживотных, которыми населял он мир своих полотен. Одного «Искушения святого Антония» оказалось достаточным для того, чтобы создать увлекательную монтажную фразу.

Я скопировал отдельные фрагменты этой его картины и заснял их в разных монтажных комбинациях, используя опыт Лючиано Эммера и других кинематографистов, занимавшихся созданием кинокомпозиций на живописном материале. Когда же я попробовал смонтировать эти куски с другими, снятыми на натуре, стык между плоскостным и объемным изображениями не получился.

Мне пришлось отказаться от этого приема, и поэтому образ Отелло-путешественника остался нераскрытым.

У Шекспира нет также бракосочетания Отелло с Дездемоной. Здесь тот единственный пункт, в котором мой замысел совпал с фильмом Ореона Уэллса. Очевидно, нам обоим показалось необходимым узаконить этот союз, так как тогда еще подлее звучат наветы Яго, еще ярче звучит отчаяние и проклятие Брабанцио.

Линии Родриго и Кассио также нуждались в действенном подкреплении. Введенное мной подглядывание Родриго из-за решетки за счастьем Дездемоны и Отелло на лестнице сената лишь подкрепило поступки этого персонажа, а его реплика: «Незамедлительно я утоплюсь» — становилась, таким образом, точно мотивированной.

Потребовала также зрительного выражения и сцена на Кипре, где Родриго, захмелевший от вина .и горя, своим поддразниванием вызывает загулявшего Кассио на ссору.

Также ничуть не помешало введение Бианки в сцену пирушки.

Отражение фигур Дездемоны и Кассио, любезничающих друг с другом, в рукоятке шпаги Яго позволило лучше мотивировать его монолог.

Возражения шекспироведов касались также и предфинала, где я позволил себе вторую половину сцены в опочивальне перенести под купол неба, на верхнюю площадку башни.

Но мне казалось таким естественным, что Отелло несет мертвую Дездемону именно на то место, где мы видели их в первый вечер приезда на Кипр, когда остались они, наполненные любовью и счастьем, как бы одни во всей вселенной.

Признаюсь, что мне лично как раз самыми драгоценными кажутся эти кадры, когда трагически одинокий и уже как бы слившийся с космосом сидит Отелло, погруженный в неизбывную печаль, у ног своей возлюбленной.

Можно спорить и об эпилоге, введенном мной. Но в моем творческом воображении, в моей режиссерской партитуре всегда неразрывно была связана тема трагедии с темой корабля.

Корабль — поэтический символ неуспокоенной, вечно ищущей души! Свежий соленый ветер, надувающий его паруса, сколько навеял он прекрасных, подлинно романтических произведений писателям и живописцам всех веков и всех народов!..

И галера аргонавтов, и каравелла Колумба, и «Летучий голландец», и «Фрегат «Паллада», и «Броненосец «Потемкин», и «Алые паруса» — все это образы, волновавшие воображение миллионов людей; они будут жить вечно, пока будут существовать человек и море, подвиг и путь.

В детстве я много жил на берегу моря, и корабль вошел в гавань моих первых юношеских опытов художника, когда я попытался воплотить в рисунке ту декорацию, что описана в первом видении лирической драмы Александра Блока «Незнакомка»: «На обоях изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами. Они взрезают носами голубые воды»...

Точь-в-точь такие обои изобразил я в первых своих кинематографических декорациях к фильму «Предатель» (режиссер А. Роом, 1926).

Рыбацкий просмоленный парус участвовал наряду с действующими лицами в моем немом фильме «Черный парус», который я снимал в керченских рыболовецких колхозах. С той поры, к сожалению, парусам и кораблям не находилось Места в моих фильмах, я мелодия их возникла вновь лишь в «Отелло».

Тема корабля проходит через весь фильм. Для меня она является важной и неотъемлемой частью моей режиссерской партитуры.

Кораблем командует Отелло в прологе... К его штурвалу бро-.сается он, когда ранен рулевой...

На мачте корабля спасается мавр во время бури, избавившей его от позорного рабства...

На фоне проплывающих парусов возникают титры фильма...

На корабле, зарывающемся носом в пену волн, прибывает на Кипр Отелло...

В каюте корабля находит он пристанище, когда бежит, гонимый подозрениями, прочь с глаз людских...

Траурный корабль увозит тела Дездемоны и Отелло в последнее путешествие, откуда нет возврата.

Вторая музыкальная тема режиссерской партитуры — тема платка Дездемоны. Согласно замыслу Шекспира, он из обиходного,

бытового предмета превращается в нечто значительно большее: сначала в символ верности и любви, затем — в трагический знак измены.

Недаром придает ему такое значение сам Отелло:

...Тот платок
Цыганка матери моей дала.
Она была колдунья и читала
Чужую мысль и матери сказала,
Что тот платок любовь ей принесет
И моего отца покорность. Умирая, мать
Меня просила дать платок жене,
Когда женюсь. Так сделал я. Храни,
Люби его, как свет очей бесценный,
А если потеряешь иль подаришь,
Ни с чем погибель не сравнится.

Поэтому я позволил себе внести платок уже в самом начале трагедии. Его нежно поглаживает Дездемона, слушая монолог Отелло в сенате. Она роняет его, вздрогнув от зловещего предсказания Брабанцио:

Смотри за нею, мавр!
Отца уж обманула — будет ли верна?

И когда Яго поднимает его и галантным жестом подает обратно Дездемоне, то, может быть, здесь впервые мелькает еще неясная, не вполне оформившаяся мысль об использовании его как орудия мести.

Далее платок активно вступает в действие, следуя указаниям Шекспира, и появляется в последний раз в эпилоге, в руках у Кассио, когда переводит он взгляд с него на уходящий корабль.

Кто-то из зрителей сказал мне после просмотра фильма, что это последнее появление платка наводит на мысль о том, что не так уж безгрешен был Кассио в своем обожании Дездемоны. Мне кажется такое толкование ошибочным. Не это хотели рассказать мы с актером.

Нам казалось, что прощальный взгляд на платок — это выражение суетности того мира, где одна какая-то пустяковая, случайная деталь может сыграть свою роковую роль и послужить невольной причиной трагических событий.

И так же, как браслет Нины в драме Лермонтова «Маскарад», как письмо, которое пишет Хлестаков своему другу Тряпичкину в комедии Гоголя «Ревизор», так и платок Дездемоны в трагедии Шекспира «Отелло» — это не натуралистические подробности, а необходимый элемент поэтики великих драматургов.

Третья тема режиссерской партитуры — тема рук.

Руки — какое могучее, но, к сожалению, забытое средство выразительности в игре актера!

Руки Элеоноры Дузе вошли в историю мирового театра... Руки актеров в фильмах Гриффита запомнились внимательному зрителю... Ни один исследователь Шекспира не пройдет мимо рук Элен Тэрри в роли леди Макбет... Руки Чаплина, исполняющего танец булочек в «Золотой лихорадке», останутся навсегда в анналах киноискусства...

Наш фильм начинается с черной руки Отелло, покоящейся на глобусе... И на это же место, еще теплое от прикосновения его ладони, кладет свою руку Дездемона, все еще находящаяся под очарованием его рассказа...

Ее же руки нежно гладят платок, вышитый цветами земляники, и эта же рука, вздрогнув, разжимается и роняет его от незаслуженного обвинения отца...

Те же руки, обвивавшиеся вокруг плеч Отелло, ласково гладят его... Вся сцена, когда Дездемона заступается перед ним за Кассио, построена у актеров на легкой, шаловливой игре рук.

Это позволит потом, в следующем эпизоде, когда Отелло уже отравлен ядом подозрений, а Дездемона, так же доверчиво, хочет обвязать платком его разгоряченную голову, повторить игру рук... Но уже не в силах больше прикоснуться мавр к ее рукам так же нежно и доверительно, как это было полчаса тому назад...

Вкрадчиво прикасается Яго к руке Отелло, пытаясь успокоить его, и отдергивает свою руку несчастный мавр, как человек, ужаленный змеей:

Прочь уходи, меня ты пытке предал!

...С надеждой и мольбой ощупывает Отелло руку Дездемоны, то прикладывает он ее нежно и ласково к своей воспаленной щеке, то отбрасывает с ненавистью и негодованием...

Гневно скрюченные пальцы его руки требуют платок...

Те же руки в инстинктивном, неосознанном порыве впервые потянутся к ее хрупкому горлу, предвосхищая тот трагический последний момент, когда потянут они его за собой и он, как сомнамбула, как слепец, пойдет, пошатываясь, творить свой страшный, но справедливый суд...

Рука Эмилии с платком, выхваченным потом цепкими и ловкими руками Яго, завершает в фильме этот последовательно проведенный лейтмотив.

Четвертая, пятая и шестая мелодии режиссерской партитуры фильма — это контрапунктное чередование цветов: алого, черного, белого...

Тема алого цвета возникает в прологе, но еще не в полную силу — , красный костюм полководца Отелло прикрыт стальной кольчугой...

В Венеции алый цвет переходит на мантии сенаторов, а у Отелло он остается лишь как огненный блик на подкладке черного плаща, закинутого через плечо... Он расцветает во всю свою силу в первую ночь любви на Кипре, где алым плащом укрывает Отелло Дездемону от вечерней прохлады...

Этот же плащ судорожным движением срывает с себя Отелло в каюте, и он падает на пол и растекается, как лужа крови...

Алый цвет не возвращается больше к Отелло, он переходит в бархат постели Дездемоны и на платье Эмилии как провозвестник ее трагической гибели...

И лишь в конце, так же как в прологе, опять сочетается серая сталь кольчуги и алый цвет в облачении полководца, когда неподвижно лежит он рядом с прекрасной Дездемоной...

Белый цвет, с легкой примесью то оттенков розового, то бледно-желтого, то чуть зеленоватого сопутствует Дездемоне... Но в чистом своем выражении окрашивает он арабский бурнус Отелло...

В таком же ослепительно белом костюме закончил он пролог, где это праздничное одеяние так контрастировало с его же рубищем раба...

В конце белый цвет бурнуса как бы подчеркивает уверенность Отелло в справедливости своего правосудия... Складки бурнуса ассоциируются то с тогой неумолимого судьи, то с саваном, которым прикрывает он свой последний смертельный поцелуй...

И здесь, как резкий удар литавр, малиновое знамя республики с трепещущим на ветру золотым оскалом венецианского льва...

Черный цвет венецианского костюма Отелло переходит в черный вечерний наряд Дездемоны, отороченный красными рукавами, когда наряжается она для приема киприотов... Затем этот цвет возвращается в сцене клятвы на черный плащ Отелло, где также поблескивает тусклым золотом венецианский лев...

Так, оркестровка этих трех основных ц в е т о в ы х м е л о д и й выявляет смысл трагедии.

Основным принципом декоративного решения фильма мы выбрали архитектуру с обязательно подлинной фактурой. Поиски подлинности привели пас к достаточно хорошо сохранившейся крепости

XVI века в городе Белгород-Днестровском и к развалинам генуэзской крепости в Судаке.

Крепость, расположенная в устье Днестра, сохранилась настолько хорошо, что мы прибегли лишь к нескольким пристройкам, сделанным к тому же из настоящего известняка. Нам пришлось только дополнить глубокий ров асфальтовыми плитами, создавшими иллюзию крытых камнем дворов, и развесить по стенам факелы.

В Крыму нами был выстроен комплекс декораций, который мы для себя назвали «античным». Определение это родилось не случайно.

Я перерыл очень много исторических материалов, прежде чем сумел предложить художникам решение архитектурного облика Кипра. До сих пор все известные мне театральные постановки трактовали Кипр как остров с резко выраженным восточным влиянием.

Художник.А. Головин для спектакля в МХАТ сделал очень нарядные, типично ориенталистские декорации, опираясь на мотивы мавританской архитектуры. Однако такая трактовка отнюдь не соответствует исторической правде.

Кипр — один из островов греческого архипелага — находился на протяжении столетий то под властью греков, затем финикийцев, ассирийцев, египтян, римлян, пережил французский период (власть королей Самойской ветви), затем перешел в руки Венеции и был завоеван турками лишь в 1571 году.

В XIV и XV веках Кипр был оплотом христианства, последней христианской землей перед Востоком.

В «Истории Кипра», вышедшей в Париже в 1879 году, профессор Л. де Мас-Латри описывает Фамагусту тех времен как один из самых богатых городов мира. Он приводит в пример, как один из обитателей Фамагусты, выдавая дочь замуж, подарил ей, только для прически, драгоценности стоимостью больше, чем все драгоценности королевы Франции.

Он приводит также свидетельство немецкого священника, прибывшего на Кипр в 1341 году, который оценивает богатства Фамагусты больше, чем Константинополя и Венеции.

Город наводняли толпы греков, армян, арабов, эфиопов, сирийцев, евреев... Торговцы со своими товарами приезжали из Венеции и Германии, из Лигурии и Сицилии, Лангедока и Фландрии, из Арагона и Балеарских островов...

Знать развлекалась охотами и турнирами...

Коренное население состояло в основном из греков.

В «Краткой истории Кипра» [1], изданной в Лондоне в 1953 году. Филипп Нейман упоминает, что, когда в январе 1571 года турецкий флот после неудачного штурма Кипра вернулся на зимовку в Константинополь, двенадцать специальных посланцев Венеции прибыли, на Фамагусту и организовали гарнизон, состоящий из четырех тысяч пехотинцев, восьмисот милиционеров, трех тысяч вооруженных горожан и крестьян и двухсот албанцев под командой капитана города Марка Антонио Брагадино.

0 стойкости основной христианско-греческой части населения свидетельствует тот факт, что по переписи населения, произведенной в 1823 году, то есть спустя почти три века после турецкого нашествия, после систематических избиений греческого населения, 142 тысячи обитателей Кипра разделялись следующим образом: греков стало 95 тысяч, турок — 45 тысяч, маронитов — 1500 человек, армян — 300, латинских католиков — 1000 и иностранцев разных — 200 [2].

Из этой таблицы видно, что мусульманское население даже после стольких лет насильственной колонизации составляло не больше одной трети всего населения острова.

Хотя мне не довелось побывать на Кипре, но неоднократно проплывал я вблизи берегов Греции и островов греческого архипелага, а в соседней с Грецией Албании, также находившейся долгое время под властью турок, я убедился, как стойко сопротивлялся народ чужеземному влиянию, как мало отразилось оно в национальной архитектуре, костюме и обычаях.

В описанное Шекспиром время Кипр вообще еще не находился в руках турок. Поэтому можно говорить с полным основанием о влиянии романской архитектуры в крепостных сооружениях, о византийских традициях в некоторых архитектурных памятниках, но нет никакого сомнения, что основной облик Фамагусты был чисто греческим.

Также несомненно, что Кипр, будучи цветущим островом в античные времена и, по свидетельству историков, насчитывавший свыше полумиллиона населения в первом веке до нашей эры, сохранил также памятники античной архитектуры.

Поэтому мы не погрешили против исторической правды, когда окружили водоем византийской мозаикой, а на берегу моря воздвигли портик из античных колонн.

[1] Philip Newman, Achort History of Cyprus, London, 1953, p. 167.

[2] «L'ile de Chypre. La situation presente et ses souvenirs du Moyen Age par L. de Mas Latrie», Paris, 1879, p. 95.

Введение этих элементов античности способствовало к тому же возникновению дополнительных ассоциаций, своеобразных обертонов, сближающих трагедию Шекспира с великими творениями Эсхила и Софокла.

В чистой натуре мне хотелось, чтобы где-то прозвучала итальянская нота. Я понимал, что бытовое правдоподобие разрешало итальянский колорит лишь в венецианских эпизодах. Однако мне казалось, что я не погрешу против художественной истины, если отблеск пейзажа итальянского Возрождения проникнет в некоторые кадры фильма.

Зоркий глаз оператора Е. Андриканиса высмотрел на южном берегу Крыма рощу настоящих итальянских пиний, чьи характерные силуэты вырисовывались на синеве далеких гор.

На фоне этих пиний, соединив их на первом плане с гроздьями спелого винограда, мы и сняли эпизод, в котором Дездемона беззаботно и шаловливо уговаривает Отелло вернуть на службу провинившегося Кассио.

К сожалению, мы были лишены возможности добиться такой же достоверности в комплексе декораций Венеции. Наша смета не позволяла нам соорудить подлинную лестницу гигантов, спускающуюся из Дворца дожей на площадь святого Марка, и мы превратили в нее лестницу речного вокзала в Химках под Москвой.

Путем небольших декоративных приставок, а главным образом используя широкоугольный объектив «18», мы добились ощущения некоторого правдоподобия, ибо в основе все же лежало не папье-маше, а настоящий камень.

Каналы Венеции мы соорудили во дворе студии, также не претендуя на масштабы и парадность. Однако оказалось, что декоративная фактура слишком вылезла под лучами прожекторов (при вечерних съемках), и мы вынуждены были переснять декоративный комплекс «Стрельца», использовав для этого такую же фактуру подлинного камня одного из особняков на набережной Феодосии.

Тональное решение всех декораций было нами подчинено с самого начала основной задаче создания некоего нейтрального по цвету фона, для того чтобы на нем ярче и четче выделялись основные цветовые удары костюмов.

Поэтому в окраске декораций господствовали спокойные тона — серо-коричневые с переходом в белые в античном комплексе.

Мы стремились также к тому, чтобы декорации были не только фоном, но входили бы как действенный элемент в создание образа сцены.

Так, например, выбранная нами прорезь полуразрушенного окна в стене замка ассоциировалась со щелью, куда забивались, как скорпионы, Родриго и Яго.

Вынесенная на первый план деревянная мадонна при проходе Яго по венецианским закоулкам еще больше подчеркивала макиавеллизм его замыслов.

Огромный, давящий потолок в сенате соучаствовал в создании атмосферы той тревожной и душной ночи, когда срочно был вызван Отелло к дожу Венеции.

Скупо отобранные предметы, хорошо рисовавшиеся на этих нейтральных фонах, с одной стороны, передавали стиль эпохи, с другой — также участвовали в действии.

Черные с позолотой глобусы разных размеров то в комнате Брабанцио, то в зале сената, то потом в каюте Отелло подчеркивали тему его странствий...

Тяжелые резные подсвечники с толстыми свечами, наполнявшими синим чадом венецианские покои, перекликались с тревожным пламенем факелов на Фамагусте и с кострами ночного лагеря на Кипре...

Мы не гнались нигде за музейной достоверностью и даже сознательно позволили себе некоторые анахронизмы, перенося фреску Учелло из Флоренции в венецианский сенат.

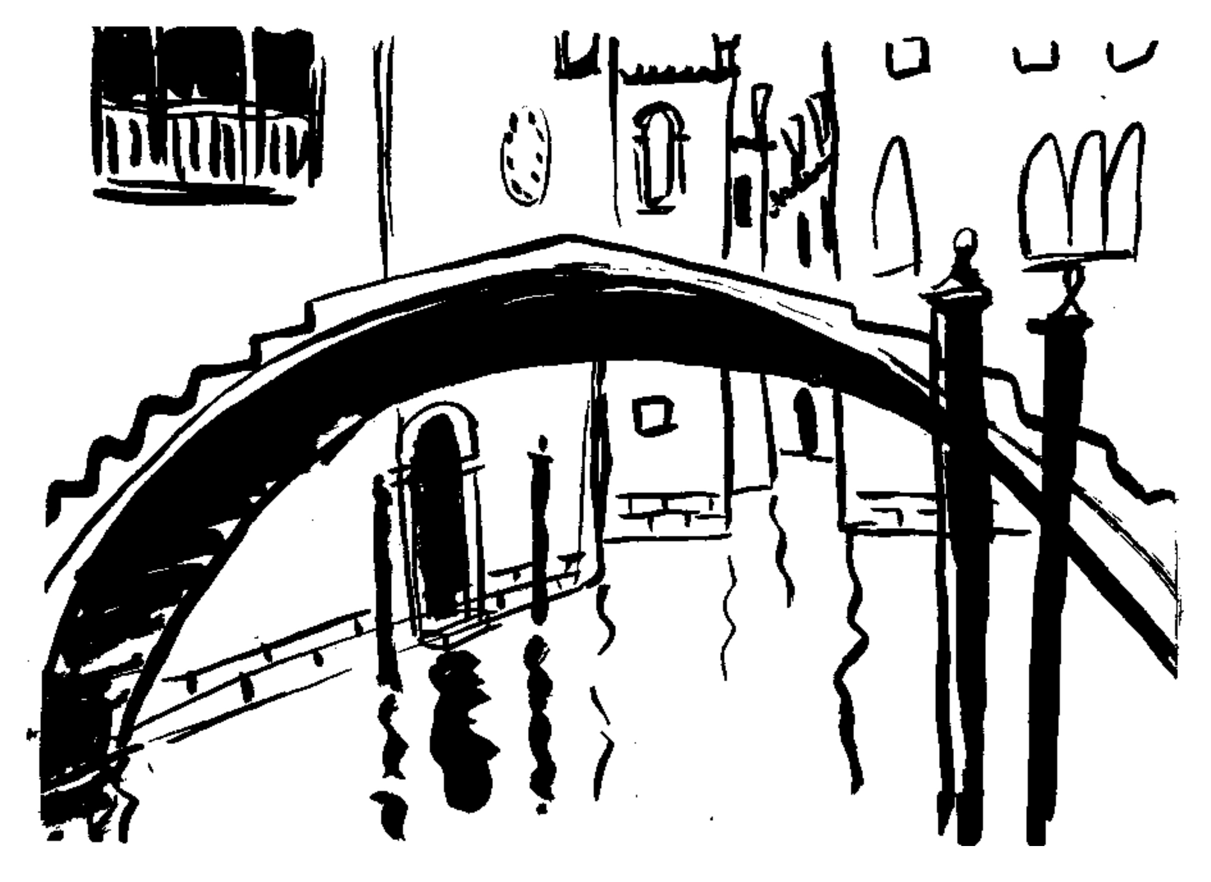
Мы нигде не позволили себе копировать полотна великих живописцев венецианской школы, но основной принцип живописи Возрождения, никогда не изолировавший человека от природы и среды, сделали мы также и своим основным принципом при композиции натурных и павильонных кадров.

В сценах у дома Брабанцио и в сенате нам хотелось наряду с портретами основных персонажей создать некий обобщенный портрет эпохи.

Отсюда целая гамма крупных планов не только дожа и сенаторов, но и солдат, слуг, писцов...

Быть может, я и нарушил как режиссер бытовое правдоподобие, введя вслед за Брабанцио в сенат народную толпу, заполнившую его кулуары, но мне кажется, тем самым я смог полнее оттенить социальный смысл сцены.

В композиции кадров мы щедро применяли принцип «pars pro toto», то есть часть вместо целого. Мы еще раньше использовали его при съемках фильма «Скандербег», где действие протекает примерно в ту же эпоху и где нужно было скупыми, но выразитель-



Эскиз художника В. Дорера к фильму «Отелло»

ными средствами создавать обобщения больших масштабов, особенно в батальных сценах.

Нам пришел тогда на помощь Веласкес. Его картина «Взятие Бреды» со знаменитыми вертикалями копий подсказала уже тогда решение ряда сцен по принципу «pars pro toto». Вместо типичных массовок мы ограничились показом шествия сотни копий, несомых невидимыми, расположенными за кадром или за забором воинами. Тем самым мы заставили усиленно работать воображение зрителя, которому нужен лишь один верный толчок, для того чтобы воссоздать картину происходящего во всем ее блеске и полноте.

Так и здесь, в «Отелло», ни одна массовка не превышала скромного количества пятидесяти человек, но прибавленные к ней в трой-

ном или четверном количестве копья с флажками создавали праздничную многолюдную атмосферу приезда Отелло или ночного лагеря.

Как я уже сказал выше, мы не могли соорудить настоящие каналы Венеции. Но мы понимали, что образ Венеции без воды невозможен.

Тогда мы с Андриканисом прибегли к наивному и варварскому способу. Закупив в ближайшем галантерейном магазине десятки ручных зеркалец, мы разбили их на маленькие кусочки, положили в жестяные корыта, налили туда воды и, направив луч прожектора, достигли эффекта водяных бликов на стенах венецианских палаццо.

Каналы нигде не были показаны, но отражение от них проникло и в комнату Дездемоны в прологе, ложилось на камни «Стрельца», на стены дома Брабанцио... Так часть работала вместо целого... В кадрах явно почувствовался запах плесени и сырости каналов Венеции.

Массовка праздника на Кипре по случаю бракосочетания Отелло была нам также не по средствам. И здесь на выручку нам пришел принцип части вместо целого.

В празднике не участвовал ни один человек, если не считать закадрового шума и смеха толпы, взятого нами впоследствии из фонотеки.

Вся атмосфера веселья была передана музыкой Хачатуряна, огнями костров на крепостной стене и всплесками разноцветных фейерверков.

Тот же принцип мы часто применяли и при чисто архитектурном построении декораций.

Внимательный зритель заметит, что мы с Андриканисом уже в «Скандербеге» часто пользовались композицией кадра по вертикали. Многие сцены этого фильма и даже вся его последняя часть была снята сквозь разрез окна, ведущего в покои Скандербега.

Сквозь окно была снята спальня Дафины...

У решетчатого окна, как птица, заключенная в клетке, билась Мамица, насильно выдаваемая замуж за нелюбимого Музака...

И в «Отелло» возникает тот же мотив прорези окна.

Через окно смотрит Дездемона в прологе вслед уходящему Отелло...

За решеткой окна вздыхает огорченный Родриго...

В щели окна происходит заговор Яго и Родриго...

Сквозь окно корабельной каюты наблюдает Отелло за диалогом Кассио и Яго.

В мизансценах мне хотелось провести также принцип лейтмотивности.

Так одна и та же лестница служит то для радостного взбега Отелло, то для ночной дуэли...

Каменное полукружье ступеней, ведущих на башню, используется то для торжества хохочущего Яго, то для торжественного и в то же время лирического прохода Отелло и Дездемоны на верхушку башни...

А самая верхушка башни повторяется дважды: в сцене любовного апогея и в финальном эпизоде самоубийства мавра.

Я склонен вообще придавать большое значение выразительности мизансцены. Не навязанная режиссером актеру, а органически вырастающая из его действенной задачи, она помогает актеру и вызывает у зрителя все новые и новые ассоциации. Поэтому при каждой планировке эпизода я стремился найти опорный пункт для такой выразительной мизансцены.

Может быть, наиболее показательным примером служит находка якоря как опорного пункта для мизансцены эпизода клятвы.

У этого огромного якоря, снятого с верхнего ракурса, падает ниц обессиленный Отелло...

Из-за якоря появляется вкрадчивая, скрюченная фигура Яго...

На якорь сначала швыряет в ярости мавр своего лейтенанта...

Затем Яго оказывается на песке, над ним нависает опершийся о железный стержень якоря разъяренный Отелло...

Одну за другой нагнетает улики против Дездемоны встревоженный и озлобленный завистник, и вот уже под их тяжестью Отелло находится под якорем... Он давит на него, как невыносимый груз...

Вот распрямляется мавр, бессильно откинувшийся, как распятый на его крестовине...

Новый взрыв ярости раскручивает его вокруг обрывка витого каната... Вот падает он на колени, и уже не под ним, а над ним возвышается фигура торжествующего интригана...

И, наконец, оба они вровень, на коленях, омытые пеной прибоя, объединенные предвкушением будущей мести...

Простое перемещение вокруг диагонали якоря, чередование двух фигур, возвышающихся по очереди одна над другой, — эта мизансцена помогла актерам верно сыграть этот труднейший трагедийный отрывок во всей мировой классической литературе и придала ему в то же самое время пластическую выразительность.

Давно замечено, что плоское полотно кинематографического экрана великолепно передает глубину пространства.

Широкоугольный объектив «18» позволил нам щедро использовать глубинные композиции и мизансцены не ради изобразительного

внешнего эффекта, а для передачи симультанности, одновременности. многоплановости действия.

Иначе нельзя было бы передать такой сложный по мизансцене кусок, как подслушивание, или, вернее, подглядывание Отелло диалога Кассио и Яго о Бианке. Условности сцены позволяют решить на театре этот эпизод очень просто. Но реалистическая природа кинематографа ставит перед режиссером и оператором более сложную задачу.

Отелло должен видеть жестикуляцию, но не слышать слов, только тогда он может принять эпитеты Кассио, обращенные к Бианке, за рассказ о своей жене. Это обязательное условие сцены и удалось осуществить применением объектива «18», позволяющего прорисовать с одинаковой резкостью и крупный план актера и расположенные на большом отдалении фигуры его партнеров.

Эта особенность широкоугольного объектива позволила также создать глубинную мизансцену в эпизоде приезда Лодовико, где он обменивается с Дездемоной в глубине кадра репликами, доводящими до пароксизма ревность Отелло, находящегося на самом первом плане.

Так же построен и эпизод с герольдом, объявляющим о бракосочетании Отелло. Его фигурка вырисовывается далеким силуэтом на башне. У самого аппарата прислонился к стене Яго. Между ними, мечется расстроенный Родриго.

Тот же Родриго, уже захмелевший, в следующей сцене оказывается вблизи объектива, а в глубине, на крепостной площадке, возникают фигуры Отелло и Дездемоны, и мы ясно понимаем нарастание чувств у отвергнутого ухажера.

Эпизод ночного поединка между Кассио и Монтано заканчивается глубипной мизансценой, где на первом плане прислонился к стене потрясенный и вмиг протрезвевший Кассио. На втором плане Отелло, лишающий его должности своего заместителя, на третьем — Яго, наблюдающий за результатом своей интриги, и на четвертом — солдаты и встревоженные ночным набатом обитатели замка, расходящиеся по своим местам.

Глубинная мизансцена — это не эффектный трюк режиссера и оператора. Ее правильное применение могут усилить или ослабить драматическое содержание сцены.

В предфинальном эпизоде в опочивальне, когда просыпается Дездемона, Отелло, отпрянув от нее, оказывается в глубине кадра, у витражного окна.

Мы сняли эту мизансцену с двух разных точек. На одной из них на первом плане была Дездемона, в глубине — Отелло. На второй

крупнопланно вырисовывался Отелло, в глубине же, на постели, лежала Дездемона.

Знаменитая фраза: «Молилась ли ты на ночь, Дездемона?» — была снята в обоих вариантах композиции. При монтаже мне надлежало решить, на каком же плане оставить эту реплику.

Сначала я пошел по пути примитивной логики и оставил эту реплику на том плане, где Отелло был обращен лицом к аппарату. Просмотрев смонтированный кусок на экране, я убедился, что это звучало бестактно, и переставил куски.

Теперь у меня на первом плане оказалась Дездемона, а Отелло произносил эту реплику в самой глубине кадра, спиной к зрителю.

И это оказалось точным и единственно убедительным решением.

Не менее важную роль в партитуре фильма играет не только композиция кадра, но и, если можно так выразиться, «оркестровка» планов, их смена и чередование.

Я не принадлежу к числу сторонников свободно «болтающейся» камеры, суетящейся в погоне за передвижениями актеров. Вернее, Я понимаю уместность такого приема, заимствованного у хроники, когда вообще выбирается документальный стиль съемки, вполне пригодный для фильмов особого драматургического построения. В трагедии же, мне кажется, торопливость камеры неуместна, поэтому в нашем фильме она двигается только там, где это совершенно необходимо.

Так возник ритмический повтор большой диагональной панорамы, где в первом случае аппарат сопровождает Отелло в его взбеге по лестнице к Дездемоне, а во втором — он спускается вдоль той же лестницы, следя за ночным поединком Кассио и Монтано...

Аппарат движется, следя за проходом Отелло и Яго среди рыбацких сетей на берегу моря. Но в этом эпизоде важно не движение, а остановки.

Раздумывая над тем, как выделить два опорных кульминационных пункта в этой знаменитой сцене, где впервые зарождается ревность Отелло, я пришел к убеждению, что акцентировать их можно паузами в движении аппарата.

Естественно и непринужденно движется аппарат, следя за развитием диалога, но он настороженно останавливается вместе с актером в наиболее драматических местах эпизода.

Аппарат движется вместе с Отелло, фиксируя его проход по ночному лагерю, и здесь удается создать внутрикадровый монтаж, ибо актер, то приближаясь, то удаляясь от объектива, образует серию то крупных, то средних, то общих планов без монтажной разрезки.

Аппарат медленно приближается к Родриго на корабельной палубе, когда уговаривает его Яго на решительный шаг убийства Кассио...

Аппарат стремительно наезжает на крупный план Отелло, когда узнает он из уст умирающей Эмилии о невиновности Дездемоны и о чудовищной подлости Яго...

Этим, собственно говоря, и ограничивается применение движущейся камеры в нашем фильме.

Но остается еще одно средство воздействия — ракурс.

С нижних ракурсов снят Отелло — воин и победитель в прологе, чванные лица сенаторов...

С резких верхних ракурсов — поверженный Отелло у водоема, падение его у якоря, финальные кадры на корабле...

Но изменение ракурса в кадре может усилить драматическое действие. Так, например, когда ничего не подозревающая Дездемона подходит к Отелло, лежащему у водоема, мы вертикальной панорамой переходим с верхнего ракурса на обычную точку зрения, как бы возвращая Отелло из одиночества отчаяния в реальный мир...

Мы повторяем этот прием в конце сцены, когда Дездемона, ошеломленная и потрясенная неожиданной вспышкой гнева Отелло, остается одна у водоема, а платок, расшитый цветами земляники, вырисовывается ярким пятном на серой мозаике пола...

В то время как Эмилия подбирает этот сувенир, аппарат также медленно панорамирует вниз, как бы облегчая зрителю переход от трагической страстности к почти бытовому, полукомедийному эпизоду флирта Эмилии с собственным мужем.

Это возвращение к реальности достигается таким образом не только игрой актеров, но и изменением ракурса съемки.

Крупный план в картине можно уподобить педали в музыкальном инструменте.

Как известно, хороший пианист прибегает к педали лишь в тех случаях, когда она действительно необходима. Неумелое шумливое пользование звучностью инструмента выдает неуверенность исполнителя.

Так и место крупного плана в монтажном построении фильма должно быть тщательно выверено и обдуманно.

В нашем фильме крупных планов Отелло очень немного.

На крупном плане возникает он впервые в прологе...

На крупный план совершает наезд аппарат в эпизоде монолога в сенате...

На крупный план приходит Отелло в монологе прощания с войсками...

Крупный план сопутствует узнаванию об измене Яго...

На крупном плане произносит он свой финальный монолог...

Крупный план Яго впервые возникает, когда падает платок Дездемоны на лестнице...

Крупным планом начинает плести он сеть интриги, когда наблюдает за отраженными в эфесе шпаги Дездемоной и Кассио...

На крупный план наезжает аппарат в центральном монологе о мести на фоне праздничных огней...

На крупном плане предстает подлинное лицо Яго перед глазами умирающего обманутого Родриго...

Крупный план Дездемоны рисует нам ее портрет в начале фильма.

На крупном плане поет она перед смертью печальную песню об иве,..

Крупным планом запрокинутой головы с распущенной золотистой гривой волос заканчивает она свою линию в трагедии.

Переходы от плана к плану по всему фильму в основном совершаются мягко. Это дает возможность в одной из кульминационных сцен припадка Отелло перейти на судорожный резкий ритм быстро чередующихся крупных планов Отелло, снятых с разных остро подчеркнутых ракурсов. По замыслу режиссерской партитуры это место обозначено, как три форте. Это и подчеркнуто ритмом монтажа.

В звуковой части фильма музыка, изумительно написанная Арамом Хачатуряном, органически вошла в режиссерскую партитуру фильма, ибо построил ее композитор по тем же заранее обдуманным принципам. Он сочинил основные темы: героическую тему Отелло, тему любви Отелло и Дездемоны, тему платка, тему праздника, трагическую тему отчаяния, солдатскую песню, ариозо Дездемоны, песню об иве и финальный реквием.

Умелое чередование этих тем соединил он с мощным средством звукового воздействия — инструментовкой, изменением звуковых фактур. Веселую тему праздника он оркестровал для мандолин. Так же как рисунок пиний в пластической части фильма придал ему итальянский колорит, так и здесь эти щипковые инструменты сообщили мелодии народный итальянский характер.

Солдатская песня Яго стала лейтмотивом и Родриго, подчеркивая его фальшивое фанфаронство.

Ариозо Дездемоны было построено по такому же принципу «pars pro toto».

Впервые слышим мы его за кадром, когда улыбается Отелло невидимой нами Дездемоне, утверждая ее чистоту и непорочность перед Яго...

Вторично возникает оно в момент самой кульминации ярости Отелло, когда взмахами меча рубит он воздух и... застывает вдруг неподвижно, услышав чистый и прозрачный голос Дездемоны, возвращающейся с морской прогулки. И Яго вновь должен напрячь все свои силы, чтобы разорвать эти путы любви, ввергнуть Отелло снова в хаос сомнений и ревности...

И в третий раз в прощальном финальном хоре вновь возникает тема ариозо над трупами бессмертных любовников.

Мужской хор без слов, введенный композитором в музыку, сопровождающую прощание Отелло с ночным лагерем, своей фактурой воссоздает образ солдатской жизни... Он звучит, как отдаленное эхо, как невозвратимое воспоминание «о подвигах, о доблести, о славе».

И в траурном финале вновь возникает хор, но уже к мужским голосам прибавляются женские, и солирует девичий голос, так напоминая замечательные строки Александра Блока:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

И, наконец, последняя фактура, котирую использовал в своей партитуре композитор, — это орган. В сцене свадьбы впервые процитировал он произведение итальянского композитора XV века Дос-1Юшо де Пре «Et in carnatus» из мессы «Pange Lingua».

Затем в сцене убийства гремят аккорды «Dies irae», а в финале, когда несет Отелло труп Дездемоны на руках, звучит на органе канцона из сборника «Nuove Musiche» композитора Джулио Каччини (1550-1615).

Так, Арам Хачатурян нигде не иллюстрирует действие, а соучаствует в нем, сочинив музыку, ставшую органической и нераздельной частью всей режиссерской партитуры, фильма.

Но в режиссерском контрапункте звучит не только музыка, но и тишина, и яростный шум прибоя в сцене клятвы, и тема ветра, входящая в фильм вместе с образом Кипра, и тема колоколов, сначала еле слышных, как изящные куранты при первой встрече Родриго и Яго, затем звучащих набатом в сцене дуэли и переходящих, наконец, в похоронный звон в сцене смерти Родриго... И тихий плеск

прибоя, сопровождающий вкрадчивые реплики Яго на морском берегу, и звон цикад, насыщающий знойный воздух того проклятого дня, когда не может найти Дездемона свой платок, чтобы вернуть его разгневанному Отелло...

Для того чтобы вы в кино могли услышать тишину, мы подчеркнули ее звуком шагов в финале эпизода дуэли, где уходит Отелло и его шаги звучат, как приговор изгнанному Кассио... Осторожная, мягкая поступь Яго подчеркивает тишину летнего вечера, когда присаживается он у края водоема перед своим монологом.

Так из сплетения слов и красок, жестов и бликов, ракурсов и мелодий, взглядов и факелов, парусов и труб и еще бесконечно многих больших и малых ассоциаций и образов вырастает в сложном переплетении многоголосия та партитура фильма, тот режиссерский контрапункт, который призван воплотить средствами кино бессмертное творение гениального драматурга.

САГА О СКАНДЕРБЕГЕ

Закончился мой первый день в албанской столице...

Ночь... Выхожу на главную площадь Тираны и присаживаюсь на скамейку в сквере.

Пустеют улицы... Бьют полночь часы на башне, напоминающей по своей архитектуре ратушу в средневековом итальянском городке.

Рядом с ней — старинная мечеть, и узкая игла белого минарета прорезает мягкие очертания горы Дайти.

Площадь названа именем Скандербега, героически сражавшегося против турок в XV веке, далекого героя, с именем которого была связана у албанского народа мечта о свободе и независимости.

Албанцам было чем гордиться и в далеком прошлом. Одаренный народ выдвинул из своих рядов великих полководцев и государственных деятелей.

Три римских императора и византийский владыка Юстиниан, чей кодекс вошел в историю, были по происхождению албанцами.

Страна, беспрерывно подвергавшаяся нашествиям иноземцев, отдавала лучших своих сынов другим, более могущественным государствам.

Ум, храбрость и мужество потомков иллирийцев славились во всем мире и перед ними раскрывались двери европейских и азиатских империй, царств и княжеств.

Но никем так не гордятся албанцы, как Георгием Кастриотом, прозванным за свое легендарное мужество Искандером, в честь Александра Македонского.

Родившись в Круе в те времена, когда разрозненная Албания стонала под турецким игом, он, вместе со своими тремя братьями, в возрасте девяти лет был отдан в качестве заложника турецкому султану Мураду Второму.

Предание говорит, что трое его братьев были отравлены султаном, а юный Георгий уже в ранние годы проявил такие способности к военному делу, что был помилован турецким владыкой и отдан для обучения в янычарское войско.

В его рядах он и прославился как воин. Затем, уже под его начальством армии султана одержали крупные победы. Но когда слава Георгия Кастриота, получившего к тому времени прозвище Скандербега (Скандер — искаженное Искандер, бег — высший воинский чин в турецкой армии), достигла, казалось, полного, зенита, он внезапно с тридцатью всадниками ушел с поля битвы, которая должна была наутро начаться против прославленного венгерского полководца Хуниади, и, проскакав без передышки несколько дней и ночей, вдруг появился под стенами Круи.

Обратившись с пламенной речью к своим согражданам, он поднял их на восстание, и в течение короткого времени под ударами его полупартизанской армии пали окрестные турецкие крепости.

Мятеж, поднятый Скавдербегом, превратился во всенародное патриотическое движение. Князья, враждовавшие между собой, не могли удержать своих вассалов, стремившихся объединиться под знаменами Скандербега.

В короткий срок ему удалось организовать не многочисленную, но искусную по своим боевым качествам армию, скрепленную железной дисциплиной, волей своего полководца и объединенную желанием отомстить поработителям за долгие годы унижения и позора.

Но Скандербег оказался не только талантливым военачальником, но и мудрым государственным мужем.

Различными способами — уговорами, лестью, обещаниями или родственными связями, словом, всеми методами средневековой дипломатии, а кроме того, правильным использованием идеи национального объединения, удалось ему создать Лигу князей и преобразовать Албанию в самостоятельное и единое государство.

Разъяренный султан послал для покорения восставших вассалов сильнейшую армию, втрое превышавшую по численности войско албанцев. Обе армии встретились в долине Тарвиолы. От исхода этой битвы зависела не только судьба Албании, но и будущее всей Европы.

Применяя новые и остроумные тактические методы, очень напоминающие современную партизанскую войну, Скандербег сумел наголову разбить турецкие полчища. И эта первая победа над, казалось, доселе несокрушимым врагам не только отозвалась радостью в сердцах всех албанских патриотов, но и прогремела на весь мир.

Известный албанский поэт и ученый Фан Ноли, автор «Истории Скандербега», пишет, что битва при Тарвиоле пробудила надежду у христианских государств изгнать окончательно турок с европейского континента, в частности с Балканского полуострова.

К западным дипломатическим дворам прибавился двор Круи, который стал оцениваться наравне с Римом, Неаполем, Венецией и Будапештом.

Историк описывает, как возвращались войска Скандербега после победы в свою столицу Крую.

Армии шли, сопровождаемые стадами овец и коров, табунами лошадей, с повозками, нагруженными богатой добычей.

В пути солдаты смеялись, шутили, говоря: «Если бы Али-паша (полководец, возглавлявший султанскую армию) мог видеть нас, он лопнул бы от злости, что побежден такими пастухами, как мы!»

Один из воинов, сидя верхом на быке, распевал тут же сочиненную песню:

От албанских быков
Не может спастись турецкая корова.
Старая корова Али-паша,
Возвратись, если сможешь.

Когда войска подходили к Круе, окрестные холмы и горы наполнились шумом от криков радости. Вокруг коня Скандербега теснилась толпа. Все восхваляли освободителя и защитника Албании. Ему целовали руки, меч и одежду.

Скандербег, сопровождаемый всем населением города Круи, вошел в город, тотчас роздал солдатам плату и распустил их по домам.

»

Письмена с буквами, отнятые у турок на поле битвы знамена были посланы союзным принцам, а также во все дворы Европы, возвещая блистательную победу. Другие знамена были выставлены в церкви в Круе.

Но это было лишь началом героической эпопеи, длившейся четверть века.

Государство Скандербега ежегодно подвергалось нашествию войск султана, мечтавшего превратить Албанию в предмостное укрепление для прыжка на Европейский континент, и страдало от интриг Венеции, не желавшей расставаться со своими богатыми владениями на албанской земле.

Кровь лилась потоками. Турки многократно осаждали Крую, пытаясь сломить ее то яростными атаками, то изнурительными многомесячными осадами. Князья один за другим изменяли Скандербегу и переходили на сторону турок.

Но полководческий гений Скандербега и невиданное мужество албанских патриотов совершали чудеса.

Маленькая Албания повернула ход мировой истории, защитив Европу от турецкого нашествия.

Историк пишет, что Скандербег противостоял двум самым сильным державам той эпохи — Турции и Венеции, безраздельно владевшей морями.

Слава и сила Скандербега были настолько велики, что он ужо не ограничивался только защитой своей земли. Когда его другу королю неаполитанскому Альфонсу Пятому угрожала опасность, он призвал на помощь Скандербега, высадившегося со своим войском в Италии и там одержавшего победу.

Историк свидетельствует, что Круя стала священным местом для всего христианства. Сотнями стекались иностранцы со всех концов Европы, чтобы посетить знаменитую крепость и повидать своими глазами короля албанцев и его непобедимых солдат. Добровольцы со всех концов мира также стремились сюда, предлагая свои услуги.

Но наступил второй акт трагедии. Маленькое государство, истощенное непрерывными битвами, не могло долго существовать без поддержки могучих соседей.

Папа римский, лелеявший мечту о крестовом походе и возлагавший на Албанию роль передового «ударного» отряда, на деле ограничился лишь благословениями и жалкими подачками. Святые отцы были тароваты, когда дело касалось чужой крови, но скупы, когда оно касалось их казны.

Князья, одно время объединенные Скандербегом, сгорали от зависти, растаскивали плоды победы по своим кланам и искали только случая, чтобы изменить тому, кому еще вчера клялись в верности.

Крестьяне-горцы, служившие главным оплотом **Скандербега,** не могли привести в порядок свои разоренные феодалами и войной хозяйства.

Империя османов, действовавшая не только мощью оружия, но и коварной тактикой подкупов и шпионажа, накапливала силы, чтобы обрушиться на слабеющую страну.

Только личный авторитет Скандербега удерживал Албанию от окончательного поражения. Изнемогающий от тяжелой болезни, еще руководил он последними боями, но, когда умер он, рухнуло, распалось албанское государство, и воцарилось турецкое владычество, длившееся почти пять веков.

Современники Скандербега, друзья и враги, высоко ценили его. Когда о его смерти узнал султан Мехмед Второй, он сказал: «Такого льва больше не будет на свете, теперь Европа и Азия мои, христианство потеряло свой меч и щит».

Впоследствии Вольтер говорил: «Если бы византийские князья воевали так, как Скандербег, то Стамбул не был бы в руках турок».

Трудно себе представить, прогуливаясь по тихим улочкам Круи, родины Скандербега, этой прилепившейся к горам живописной деревушки с мечетями, фонтанами и крепостью, от которой сохранились лишь ворота, несколько стен и сторожевая **башня,** что здесь когда-то гремели кровавые битвы, здесь совершались неслыханные по своему героизму подвиги и что имя этой деревушки было на устах людей всего мира, в числе таких столиц, как Рим, Москва, Византия и Венеция.

Но Круя, или Кроя, значит по-албански — источник. Из этого источника черпали силу албанские патриоты, мечтавшие о возрождении своей родины.

Как известно, слова «Албания» не существует в албанском языке. Сами албанцы называют свою родину Шкиперией — Страной Орлов, а себя — шкиптарами.

Орел красовался на щите Скандербега, на его знаменах и стал гербом государства.

Память о Скандербеге хранил народ в своих сердцах. О нем созданы легенды и песни. Нет ни одного албанского писателя, который не посвятил бы ему свои строки.

С его именем сражались и умирали албанские патриоты во всех битвах за независимость.

Далекий, но близкий герой! Его мечты сбылись сегодня, его подвиги продолжены сегодня. Поэтому его именем названа не только эта площадь, но и высший военный орден государства, поэтому юными скандербеговцами, как у нас суворовцами и нахимовцами, зовут молодых воспитанников военных школ, поэтому его герб — черный орел шкиптаров — перешел на алое знамя Народной республики, рядом с пятиконечной звездой, символом социалистической Албании.

Поэтому закономерным является и то, что нарождающееся албанское киноискусство героем своего первого цветного художественного фильма избрало Георгия Скандербега. И мы, советские киноработники, гордимся, что можем поделиться своим опытом с албанскими кинематографистами и помочь им в осуществлении этой почетной п увлекательной задачи.

Советский кинодраматург М. Папава много месяцев провел в Албании, где в содружестве с албанскими историками и писателями страница за^ страницей восстанавливал подлинную историю Скандербега, очищая ее от различных напластований, возникших за пять столетий, которые отделяют нас от исторических событий.

Уже при чтении сценария в воображении читателя встают образы людей — албанских пастухов и князей, турецких султанов и янычар, венецианских дипломатов и солдат, словом, весь тот далекий, но такой яркий, многообразный и сложный мир, который воссоздан на основании точного знания исторических фактов творческой фантазией кинодраматурга.

Духом героической борьбы народа, его традициями, обычаями, песнями должен быть пронизан каждый кадр фильма. Народ, воюющий, страдающий, радующийся и печалящийся, его полководец, черпающий в нем силы для своей борьбы, воплотивший в себе все лучшие черты албанского народа, — вот сверхзадача режиссерского замысла. Сообразно этому и стиль фильма должен быть эпическим, широким, героическим, как стиль народной драмы.

Нам предстояло показать не только албанский народ, но и его врагов.^ И здесь прежде всего следует разоблачить фальсификацию, которой занимаются буржуазные историографы, описывая эти страницы XV века.

Отмечая пятисотлетие со дня падения Византии, современная реакционная историография не пощадила красок для того, чтобы еще раз сфальсифицировать исторические факты, использовать их

в своих стратегических целях. Реакционные историки стараются доказать, что прогнившая византийская империя должна была рухнуть под мощным напором османов, являвшихся якобы носителями новой, более «крепкой» цивилизации. Некоторые современные буржуазные византиеведы изо всех сил улещивают Турцию. Считая ее сегодня удобным и выгодным поставщиком дешевого пушечного мяса, они пытаются внушить, что и в прошлом Турция не несла народам порабощение, а являлась «динамической» прогрессивной силой, предопределившей «неизбежность» падения Византии.

Однако исторические факты говорят об обратном. Воинственное племя османов огнем и мечом насаждало свой «новый порядок», несло порабощенным народам не культуру и прогресс, а умерщвление национальной независимости, национальной культуры, утверждая застой, мрак, произвол.

Поэтому и в нашем фильме османы должны были предстать не как кроткие овечки в экзотических тюрбанах, а прежде всего как орда завоевателей.

Политически и исторически верное решение темы фильма всегда подсказывает художнику и наиболее яркое образное ее воплощение. Так, путешествуя по Албании, мы с интересом осмотрели сохранившиеся еще до сих пор остатки античной культуры. Их расхищали, уродовали и грабили все, кто проходил по этой земле. Лучшие статуи были вывезены из Бутринты итальянскими фашистами уже перед самым их бегством из Албании.

Когда я увидел молчаливые обезглавленные мраморные изваяния, мне живо представилось, как турецкие полчища раскинулись на чужой земле солдатским лагерем и подвергли беспощадному истреблению эти памятники древней культуры.

Так родился в режиссерском сценарии эпизод, который мы озаглавили «У развалин античного амфитеатра». Он даст возможность наглядно выразить тему нашествия на иллирийскую культуру. И реплика, вложенная автором в уста янычара, размахивающего копьем: «О-го-го, жди нас, Италия!»—получила в этом окружении конкретное пластическое воплощение.

Вторая историческая легенда, которая нуждается в решительном пересмотре, — это легенда о благожелательном отношении Венецианской республики к борьбе албанского народа.

В период фашистской агрессии и насильственного присоединения Албании к так называемому Итальянскому королевству Муссолини и его клика прилагали все старания для того, чтобы извратить исторические факты и доказать, что во времена Скандербега респуб-

лика святого Марка сочувствовала и помогала освободительной борьбе албанского народа. Была сделана даже попытка написать сценарий и поставить фильм о Скандербеге с этих фальсифицированных позиций.

Однако исторические источники рассказывают нам об изменнической, двурушнической политике венецианских магнатов XV века, обеспокоенных не столько защитой европейской цивилизации, сколько возможностями увеличения своих барышей от поставок оружия и продовольствия той или другой воюющей стороне. Венецианская республика, когда ей это было выгодно, предавала Скандербега, торгуя за его спиной с турками, сеяла рознь между албанскими князьями, крепко цеплялась за крепости и города, которые были фактически оккупированы ею на территории Албании под прикрытием громких фраз о помощи и дружбе.

Так из всех этих исторических фактов и вырастает общая режиссерская трактовка эпизодов, связанных с нашествием османов и поведением представителей Венецианской республики на землях Албании в XV веке.

Однако перед каждым режиссером, ставящим исторический фильм, неизбежно возникают также и стилистические проблемы, касающиеся как методики актерской игры, так и изобразительной трактовки материала.

Актеры, воплощающие исторические образы, всегда находятся в трудном положении, склоняясь либо к некоей преувеличенной выспренности, патетичности, «оперности», на которую может потянуть и необычная лексика, и непривычный костюм, и экзотика исторической обстановки, либо, с другой стороны, к натуралистическому бытовизму, увлечению мелкими, не характерными подробностями поведения, когда персонаж начинает выглядеть как бы переодетым в исторический костюм.

Весь богатый опыт советского театра, как известно, являющегося одним из лучших исполнителей мировой классики и, в частности, Шекспира, должен и может быть применен в наших исторических фильмах. Глубокое перевоплощение в изображаемый образ, реалистическое воспроизведение конкретных особенностей эпохи органически сочетаются у албанских и советских актеров с глубиной и правдивостью мыслей и чувств, с пластикой образа, неразрывно связанной с музыкой и культурой слова. Метод социалистического реализма не имеет ничего общего ни с нужной натуралистической бытовщиной, ни с отвлеченной ходульной «романтикой».

Наш фильм включает в себя большое количество боевых сцен. Для режиссера и исполнителей они представляют новые трудности, так как в изображении боев XV века не спрячешься за спасательную пиротехнику, которая, чего греха таить, так часто прикрывает своей дымовой завесой трудности построения батальных сцен.

В XV веке при бесконечных штурмах Круи пушки применялись турками лишь в весьма ограниченном количестве и были примитивны по своему устройству. Их отливали тут же у осажденной крепости, вместо ядер в них закладывались булыжники, а дула орудий накалялись так, что стрелять они могли лишь по нескольку раз в день.

Основные бои велись холодным оружием в пешем и конном строю. Значит, и нашим актерам и участникам массовых сцен, для того чтобы убедительнее передать характер средневекового боя, надо научиться владеть разными видами холодного оружия и быть отличными всадниками.

При мизансценировке таких сцен перед режиссером встает опасность погрузить зрителей в такой хаос, при котором они не смогут разобраться в тактике боя. На экране вместо четко организованного действия может получиться внешне эффектное, но маловразумительное зрелище.

Мы решили пойти другим путем. Мы разработали предварительно все планировки предстоящих нам «сражений», и, не полагаясь на импровизацию, которая неизбежно возникла бы на съемочной площадке, основные элементы этих боев начали репетировать задолго до их экранного воплощения, стремясь внести в них необходимую четкость рисунка и отработанность техники. Мы записали черновые фонограммы музыки, на которую впоследствии будет положен бой, и начали репетиции под эти фонограммы, стремясь уложить основные элементы боев в строгий ритмический рисунок.

В соответствии с этой же задачей мы решили и цветовую гамму костюмов для массовых батальных сцен. Ведь хуже нет, когда зритель теряется в пестроте непривычных для его глаза костюмов, перестает понимать, кто кого побеждает, значит, утрачивает эмоциональную заинтересованность в исходе того или иного боя или поединка.

Поэтому мы вместе с художниками разработали нечто вроде цветовых «лимитов» для обеих сторон. Цвета албанских национальных костюмов — белых с черной и красной отделками — мы закрепили

за албанским войском, а оранжево-коричневую гамму (с учетом ее «читаемости» на зеленых покровах пейзажа) наметили для турецкой стороны.

Вообще же следует оговориться, что проблема исторического костюма также является у нас теоретически еще недостаточно разработанной. Ведь дело не только в том, чтобы точно скопировать дошедшие до нас образцы.

По нашему фильму нам предстояло проделать в этой области исследовательскую работу, так как иконографических материалов почти не сохранилось. Более или менее достоверные материалы по Турции дошли до нас лишь начиная с XVI—XVII веков, но они, естественно, не годились, так как перенятые у византийцев пышность и аляповатость турецких костюмов имели мало общего с костюмами османов начала XV века.

На помощь пришли албанские историки и музейные работники, которые вместе с нашими художниками путем кропотливой и тщательной работы восстановили характер национальных албанских костюмов начала и середины XV века, а также и турецких.

Албания вообще отличается необычайным богатством и разнообразием народных костюмов, насчитывающих много разновидностей, в зависимости от района страны. Историки установили, что некоторые из этих видов костюмов очень древнего происхождения и могут быть использованы в нашем фильме.

Каждый из этих костюмов — это произведение искусства, представляющее собой музейную ценность. В костюмы вложено много вкуса и труда, они расшиты красивыми и сложными узорами, использующими все богатство национальной орнаментики. Такие костюмы, конечно, не смогла бы выполнить ни одна костюмерная мастерская. И тогда албанцы пришли нам на помощь.

Крестьяне в тех районах, в которых происходит действие, узнав о том, что снимается кинокартина об их любимом национальном герое Скандербеге, добровольно принесли нам в дар хранившиеся в их семьях костюмы, с тем чтобы мы использовали их в фильме.

Костюм в историческом фильме (как, впрочем, и во всяком другом) играет огромную роль.

Костюм может помогать или мешать созданию образа, он не только цветовое пятно, не только выгодно оттеняет или подчеркивает те или иные физические свойства актера — он неотъемлемая часть драматургии фильма, его стиля, его режиссерской и актерской трактовки.

Сообразно этому мы и решили цветовую и линейную характеристику костюмов для каждого персонажа, исходя из его драматических функций, из особенностей развития его образа в целом.

Так, например, для Скандербега, когда он находится еще в Турции, мы избрали не аляповато-пышную расцветку одежды турецкого военачальника, а строгую черно-серебряную гамму, соответствующую эмоциональной линии Скандербега первых лет — морального пленника империи османов.

Он сбрасывает эти черные одежды лишь тогда, когда возвращается на родину, и здесь белый цвет домотканого албанского сукна, так напоминающий снега на вершинах родных гор, естественно и органично ложится на его могучие, распрямленные плечи — лишь суровая серо-стальная боевая кольчуга добавляется к народному костюму, подчеркивая черты воина.

Как бы для контраста выбрали мы ярко-красный, несколько фанфаронистый турецкий наряд для племянника Скандербега — Гамзы, меняющего впоследствии свои одежды, как и убеждения, с ловкостью хамелеона.

То он возникает в нарядном венецианском костюме, подражая модникам своего времени, то маскируется в богатый албанский княжеский костюм, и, наконец, его предательство оттеняется черным с золотом платьем, опять-таки турецкого покроя.

Интересно отметить, что такая эмоциональная цветовая характеристика костюма возникла у нас не произвольно, а находится в соответствии с народными традициями албанцев.

Неотъемлемая часть костюма албанских крестьян района Круи — джока — род полунакидки, полужилета с короткими рукавами, тесьмой и помпонами, накидываемая поверх рубахи. В современной Албании джоки только черного цвета, но в народе существует поверье, что этот цвет они получили после смерти Скандербега, в знак национального траура. При его жизни они были белыми.

Затем в нашем фильме возникли зеленый, как ящерица, проныра Балабан-паша; серый, как крыса, грек — философ Лаоникус, спасающий свою жизнь при султанском дворе ценой лести и подхалимства; пятнистый, как хищный зверь, сын султана Мехмед, будущий завоеватель Византии; купец Джиовани, сменивший коричнево-серую, отделанную мехом одежду торговца на крикливый павлиний наряд венецианского наместника.

Вся эта работа над цветной и линейной характеристикой костюмов является неотъемлемой частью общих процессов стилистического решения изобразительной стороны фильма.

Здесь, правда, таится опасность невзначай увлечься стилизацией, которая так характерна для пресловутых «Нибелунгов», или механическим копированием старинных гравюр. Многое даже подлинное может к тому же показаться современному зрителю фальшивым, опереточным. Особенно это относится к так называемым «восточным» эпизодам, которые иногда получают на экране неприятный оттенок экзотического «ориентализма».

Поэтому после тщательного отбора исторических материалов мы решили все декорации эпизодов, происходящих в Турции, вынести на природу. Мы построили их с таким расчетом, чтобы архитектура органически сочеталась с пейзажем: с живым небом, горами, морем. Стилистически в архитектуре этих сцен мы опираемся на памятники хеттской культуры, которые могли сохраниться у турок в XV веке.

Монументальность, лаконичность, скупая гамма красок, соответствующая цвету тогдашнего строительного материала — камня, — вот основные стилистические элементы, из которых будут складываться очертания замков и крепостей в Албании. К тому же мы использовали и подлинные архитектурные памятники, сохранившиеся до оих пор в Албании. Такова, например, монументальная крепость Али-паши Янянокого в Гьирокастро.

Но особенно большое внимание мы хотим обратить на богатейшую и красивейшую природу Албании.

Она должна быть не просто фоном, но и активным эмоциональным соучастником действия. Скандербега и его армию приютили суровые албанские горы; обвалами каменных потоков они помогают, как это и было в действительности, бороться с турецкими захватчиками...

Весеннее цветение бератских садов окружает веселье и грусть свадьбы Мамицы...

Густая волна серебристо-зеленой оливковой рощи прикрывает всадников Скандербега, а белая пена прибоя Адриатического моря захлестывает остатки разбитой армии захватчиков...

Она выбросит на берег их веревочные щиты и мечи, затупившиеся от столкновений не только с боевыми кольчугами, но прежде всего с мужеством и храбростью народа, сражающегося за свою независимость.

Современником героя нашего фильма был великий Леонардо да Винчи. Поэтому естественно, что, работая над изобразительными проблемами цветного фильма, мы обратились и к его знаменитому «Трактату о живописи».

«Гордость и цель его (художника) не в блистающих красках, а в том, чтобы совершилось в картине подобное чудо: чтобы тень и свет сделали в ней плоское выпуклым. Кто, презирая тень, жертвует ею для красок, — походит на болтуна, который жертвует смыслом речи для пустых и громких слов...

Больше всего берегись грубых очертаний... Слишком яркий свет не дает прекрасных теней.

Бойся яркого света. В сумерки или в туманные дни, когда солнце в облаках, заметь, какая нежность и прелесть на лицах мужчин и женщин, проходящих по тенистым улицам между темными стенами домов.

Это самый совершенный свет.

Пусть же тень твоя, мало-помалу исчезая в свете, тает, как дым, как звуки тихой музыки.

Помни: между светом и мраком есть нечто среднее, одинаково причастное и тому и другому, как светлая тень или темный свет.

Ищи его, художник: в нем тайна пленительной прелести».

Эти советы великого живописца как будто адресованы и нам. кинематографистам. Наш практический опыт давно показал, что ремесленные световые стандарты, оставшиеся еще от черно-белого фильма и механически перенесенные в цветное кино, приносят вред, а не пользу.

Аляповатость цвета, «раскрашенность» кадра, случайность цветовой гаммы, ощущение «краски», а не «тона», отсутствие «валёров», так ценимых в живописи, — все эти грехи цветного кино как раз и возникают там, где вместо смелых творческих поисков присутствует унылое следование шаблонам, вызываемым якобы требованиями технологии. Однако советская цветная пленка обладает такими качествами, которые позволяют воспроизводить все богатства природы, все многообразие ее проявлений.

Поэтому мы не побоялись перенести ряд эпизодов нашего фильма из стандартных и обязательно «полносолнечных» условий в атмосферу, более соответствующую их смысловой, образной нагрузке.

Пусть нависают тяжелые, свинцовые облака над сценами поединка между Скандербегом и Гамзой...

Пусть предрассветная дымка окутывает смерть Мамицы, а серожемчужная гамма двора венецианского дожа еще больше подчеркивает контраст между благообразием его белой мантии и вероломством его черных дел...

Мягкий свет помогал нам создавать портреты людей, отдаленных от нас пятью веками, но чей облик мы должны были донести во всей его реальности, сложности и полноте.

И всеми этими средствами и еще многими другими (мы не успели коснуться здесь ни звуковой партитуры, ни монтажа) мы стремились волнующе и правдиво передать на экране историю борьбы и жизни великого воина Албании, дать возможность зрителю ощутить богатство культуры героического албанского народа, одаренность его молодых художников, красоту его страны.

ПУТЬ К ОБРАЗУ

Осенью 1956 года на совещании очеркистов в сценарном отделе киностудии «Мосфильм» журналист «Комсомольской правды» С. Гарбузов внес интересное предложение — создать цикл коротких кинорассказов о В. И. Ленине.

Осуществить это предложение оказалось не столь легким делом. В нашей кинематографии драматурги и сценаристы имеют мало опыта в написании короткометражных новелл. Впрочем, общеизвестно, что и в нашей литературе мы не очень избалованы короткими рассказами или даже повестями. Многостраничность, громоздкость, растянутость свойственны как нашим сценариям, так и романам.

Сценарный отдел обратился не менее чем к двадцати авторам с предложением написать одну или две короткие новеллы, посвященные любому этапу жизни и борьбы В. И. Ленина. Но, к сожалению, большинство из них по тем или иным уважительным причинам не

вступило в это творческое соревнование; все же через несколько месяцев после нашей усиленной совместной работы с теми немногими, кто рискнул пойти на это благородное и ответственное дело, родились контуры будущего фильма. Он включал в себя три новеллы, из которых первая была написана М. Вольпиным и Н. Эрдманом, вторая — Н. Погодиным и третья — Е. Габриловичем.

По чисто техническим причинам, не зависящим ни от автора, ни от режиссера (из-за затянувшегося подготовительного периода мы упустили необходимую натуру), вторая новелла не была снята.

Таким образом, в окончательный вариант фильма вошли только два рассказа.

Не стоит объяснять, сколько творческих трудностей возникло при создании фильма в новом жанре, к тому же посвященном такому великому человеку.

Цель этих строк облегчить работу критике, пожелающей анализировать фильм, публикацией некоторых материалов, вводящих в творческую лабораторию съемочного коллектива, для того чтобы было легче уяснить расхождение и совпадение между нашими замыслами и их осуществлением.

В принципе я сторонник того, чтобы съемочные группы вели творческие дневники, но которым потом можно было бы воссоздать историю фильма. К сожалению, это делается в редких случаях. А каким неоценимым педагогическим подспорьем явились бы такие дневники для наших институтов, где мы преподаем или изучаем процессы режиссерского, актерского и операторского творчества!

Такие дневники не велись и во время съемки нашего фильма. Но, по счастью, случилось так, что однажды ночью после трудового дня самого начального периода съемочной работы я получил от М. М. Штрауха письмо, наспех набросанное карандашом.

Появление его объяснялось не тем, что в нем содержалось что-то такое, чего нельзя было выяснить при встрече, а тем, что производственная суета, организационные неполадки, преодоление технических трудностей отнимали столько времени, что возникла потребность дополнительного общения в те редкие минуты домашнего отдыха, когда удавалось спокойно поразмыслить, обобщить нечто важное и значительное, терявшееся в сутолоке повседневных забот.

Так, в дополнение к тому творческому общению, которым были наполнены дни и ночи этого трудного, но в то же время радостного творческого года, возникла и эта эпистолярная форма творческой

дружбы. Отрывки из этих писем я позволяю себе здесь привести в надежде на то, что они облегчат труд тех авторов, которые захотят продолжить наши начинания в области создания дальнейшего цикла киноновелл, рисующих облик гениального вождя Революции.

М. М. ШТРАУХ — С. И. ЮТКЕВИЧУ

30. V. 1957 г.

«Ввиду того, что в хаосе мосфильмовской жизни я не получаю творческих индивидуальных встреч с тобой — перехожу на эпистолярную форму общения.

Мне вчера очень понравилось твое предложение провести кусочек, где Ленин как бы даже пригорюнился, опершись на ладони! Хорошо! (Как получится — это другое!)

Меня вообще мучает вопрос: как показать новые стороны Ленина?

В чем штамп (за 20 лет)?

Мы все показываем:

Ленин распоряжается, учит, наставляет...,

Ленин объясняет, разъясняет...

Ленин звонит по телефону...

Ленин пишет...

Ленин говорит речь...

Ленин все знает и т. д.

Но это только одна из сторон его.

Почему мне нравятся «Куранты» Погодина? Там есть что-то новое о Ленине. Там Ленин мечтает!

Вот почему мне вчера понравилось — «Ленин огорчился», даже «пригорюнился».

Давай искать еще новые штрихи в этом направлении!

Верно?

Вопрос:

Сегодня у Хрущева в разговоре с японцем: «Главное — прислушиваться к мнению народа».

Это абсолютно верно и говорилось давно самим Лениным.

А как и в чем это выразить мне в роли?

Не то, что целую сцену писать. Это может быть выражено деталью, штрихом...

Ведь Ленин не только учил народ, но и учился у него...

А как нам это передать?

Вопрос:

Две новеллы, два «разных Ленина». В чем? В гриме? В поведении? В ритме?

На Горках, например, мне кажется, неплохо было бы дать небритость.

Верно?

А в остальном?

Привет
Штраух.

П. С. Извиняюсь за беспокойство, но дело, за которое мы взялись, беспокойное! Верно?»

С. И. ЮТКЕВИЧ — М. М. ШТРАУХУ

8. VI. 57 г.

«Дорогой Максим,

С удовольствием принимаю эпистолярную форму общения с тобой, но не потому, что мы мало с тобой творчески встречаемся, а потому, что действительно иногда полезно дополнить свои мысли и ответить даже самому себе на «недоуменные» вопросы.

Тебя мучают сомнения, как показать новые стороны Ленина? В чем заключается штамп, накопившийся за 20 лет в показе образа этого гениального человека в советском искусстве?

Эти вопросы мучают и меня. Но я не могу подходить к ним абстрактно, без учета конкретной драматургии и того актера, на долю которого выпало воплотить этот образ в театре или кино.

В прошлом году я в качестве рядового отдыхающего в санатории присутствовал на очередном киносеансе фильма режиссера Ю. Егорова «Они были первыми». Народ неплохо смотрел этот фильм, но особенно я запомнил, с какой жадностью вытянулся сосед, сидевший передо мной, рабочий по виду, когда на экране в финале появился Ленин. Он буквально как бы впился в экран, но потом разочарованно откинулся на спинку скамейки.

Его огромная зрительная жажда увидеть на экране живого Ленина не получила достойного ответа. И это, мне кажется, произошло потому, что Ленин опять был показан только «официозно», только «поучающим», т. е. опять-таки только таким, каким он его уже знает по книжкам и кружкам по истории партии.

Меня огорчила статья С. Васильева в «Советской культуре», которая опять искусственно разъединяет образ Ильича на составные

элементы и утверждает, что показ человеческих качеств Ленина является лишь боковой линией в искусстве и как бы «снижает» величие образа.

Мне кажется это неправильным.

Я до сих пор не вижу ничего преступного в том, что Н. Погодин в «Человеке с ружьем» так хорошо написал по существу совсем неофициальную сцену встречи Ленина с Шадриным и «вмешал» его в откровенно комедийную историю со сбежавшим генералом.

Я согласен с тобой, что в «Кремлевских курантах» ему же удались сцены, где Ленин думает, мечтает, шутит.

Будет трюизмом сказать, что никто из нас (драматургов, режиссеров, актеров) не в силах исчерпать в одном или даже нескольких произведениях все величие и многогранность этого образа.

И я, конечно, не думаю, что и наши авторы «Рассказов о Ленине», над которыми мы с тобой сейчас трудимся, смогли это сделать. Но мне кажется, что в их работе есть что-то принципиально новое.

Прежде всего оно заключается в том, что берут они еще малоосвещенные в искусстве периоды жизни Ильича. Во-вторых, сталкивают его в основном с народными персонажами. В-третьих, пишут образ словами не казенными, не «цитатными», а живым языком, сохраняя при этом своеобразие образной лексики Ленина.

Тебе понравилось то, что я вчера предложил на съемке — жест, подчеркивающий «огорчение» Ленина. Но этот подсказ произошел не случайно.

Ленин здесь выступает не автором готовых формул и рецептов, а человеком, который сам активно разбирается в этих жизненных процессах, который способен и радоваться и огорчаться каждому душевному движению окружающих его людей.

В новелле Е. Габриловича Ленин, по-моему, также показан по-новому. Некоторые критики смертельно боятся этого слова, но я не побоюсь сказать, что здесь появляются элементы трагедийности.

Действительно, борьба Ленина с недугом, поразившим его, носит трагический оттенок.

Я терпеть не могу ни «натурализма», ни «физиологизма». Поэтому мы, наверное, пе будем с тобой показывать чувство физической немощи или хотя бы намек на то, что может вызвать сентиментальное и отвратительное чувство «жалости», которое никак не может быть применимо к образу Ленина. Но трагедийно-героические интонации в образе человека, так мужественно преодолевающего страдания, выпавшие на его долю, должны остаться.

Мне кажется, что не надо играть Ленина больным. Пусть он действительно останется в нашей памяти таким, каким мы привыкли его видеть и на экране, и в изобразительном искусстве, и в сотнях столь дорогих для нас фотодокументов. Трагизм останется только в сценарной ситуации. От этого он только выиграет.

Будем учиться у Маяковского, как мы всегда учились с тобой у него. Его поэма «Ленин» не стала менее жизнеутверждающей и оптимистичной, в самом высоком смысле этого слова, от того, что он ее начинает с описания похорон Ленина. Поэтому я не боюсь «трагичности» новеллы Е. Габриловича.

Ведь искусство, чурающееся драматизма, новой трактовки образов, идущее лишь по пути хрестоматийного представления о героях, — это не искусство.

Ты спрашиваешь, как и в чем выразить самое главное — умение Ленина прислушиваться к мнению народа?

Вспомни, что я тебе говорил в начале нашей работы об «общении». Как никогда, важно применить практически этот термин к образу, который ты играешь. Уметь по-настоящему слушать и видеть партнера, а не «делать вид», что ты его слушаешь или видишь. Здесь это не рецепт ремесла, а существо всей роли.

Ты сам признался, что у тебя есть этот дефект. Ты иногда как бы отрываешься от партнера. Некоторые тирады или реплики звучат у тебя как бы aparte. Тогда они остаются лишь сентенциями, и, как бы они ни были умны или содержательны сами по себе, они все же повисают в воздухе.

Ты имеешь также привычку (очевидно, по близорукости) иногда закрывать глаза. Следи за этим. Этого не надо делать потому, что это хотя бы на секунду, но прерывает тот ток, ту нить, которая должна существовать все время между тобой и окружающими тебя людьми. Казалось, мгновенное выключение, только на секунду закрыты веки, но все же я потерял это живое ощущение контакта.

Однажды на обсуждении «Человека с ружьем» режиссер С. Герасимов очень верно сказал о твоем исполнении роли и особенно о последней речи в этом фильме. Он говорил о воспаленных, утомленных глазах, которые бывают иногда прикрыты от усталости, от напряжения беспрерывной политической деятельности.

Скажем откровенно — нам не приходило это в голову, когда мы снимали с тобой ночью эту сцену твоей речи на дворе Путиловского завода, но если это вызвало такие ассоциации, то, конечно, тем лучше для нас.

Но в этом фильме таких моментов нет, и мне не хочется, чтобы в твоей роли на сей раз появлялись такие «случайности», а то мне вспоминается, быть может, несколько анекдотическая, но в общем вполне правдивая история о том, как Леонидов играл Ивана Грозного в фильме «Крылья холопа».

Критики очень хвалили его за замечательный прищур глаз, показавший пластически глубину характера Грозного. Однако правда заключалась в том, что Леонидова, привыкшего к комфортабельным условиям мхатовской сцены, очень раздражал кинематографический свет юпитеров (особенно невыносимый тогда, в те времена немого кино), и он морщился и прищуривал глаза каждый раз после того, как оканчивал съемку того или иного куска. Но, как известно, аппарат по инерции еще крутится несколько метров после того, как прозвучал сигнал режиссера «стоп!», и это его мимическое непроизвольное движение было зафиксировано на пленке.

Фильм монтировала талантливая и догадливая Эсфирь Шуб, и во многие места фильма она вставила именно эти концы, так называемые «срезки». И прищур, попавший в правильный драматический контекст, вдруг сделал свое неожиданное дело.

Это было, конечно, возможно только во времена немого кино с его коротким метражом отдельных кусков и с выразительным построением монтажа. Но этот случай весьма характерен.

Мне же хочется в нашей с тобой работе избежать всего того, что может засорить предельно чуткую, обдуманную и точную работу, где мастерство должно быть согрето подлинным вдохновением.

Поэтому политический тезис об умении Ленина прислушиваться к народу нужно перевести на практический язык нашей с тобой профессии: решая каждую сцену, каждый эпизод, воспитывать в себе актерское умение слушать партнера, смотреть ему прямо в глаза, быть действительно чутким к нему, не уходить «в себя», не замыкаться только в скорлупе своей роли, не прислушиваться только к отзвукам своих интонаций. И, главное, никогда не играть «вождя». Вытравлять всякие интонации поучительности, снисходительности, нескромности. Больше всего бояться декоративного «жеста», позирования, абстрактного, недейственного произнесения реплик, какого бы то ни было самолюбования или актерского кокетства.

Я знаю, тебе это не свойственно, но помнить обо всем этом все же нужно нам обоим.

Ты спрашиваешь, как в двух разных новеллах показать «разных» Лениных?

Для меня он не «разный». Он — един в разных обстоятельствах.

Меня спрашивали, как я режиссерски буду трактовать новеллы? Буду ли я подчеркивать различие стилистических решений каждой из них? Мне кажется, этого не надо делать. Фильм стилистически должен представлять единое целое. Конечно, мне хочется сохранить и юмор первого рассказа и драматический лиризм второго. Но в целом мне хочется объединить их строгой, почти документальной (без всякого подражания хроникальности) манерой, где главное — ив кадре, и в монтаже, и в построении мизансцены — это Ленин.

Мне хочется преодолеть свойственную некоторым моим прежним работам «замкнутость» кадра, его композиционную «сделанность».

Здесь, наоборот, мне хочется, чтобы аппарат двигался свободно, чтобы за границей кадра чувствовалось всегда еще некое свободное реалистическое пространство. Мне хочется избежать какой-либо скованности, тесноты в атмосфере, окружающей персонажи. В монтажном ритме я хотел бы добиться естественной плавности, свободной повествовательное™.

Все для образа Ленина, все для актера, не забывая, конечно, обо всем том богатстве средств кинематографической выразительности, которое таят в себе и свет, и тональность, и композиция, и ритм монтажа.

И еще последнее.

Вчера я перечитал статью-некролог о Ленине Луначарского и поразился тому, как подчеркивал он, знавший близко Владимира Ильича, его жизнерадостный, оптимистический характер.

Вот каким мы видим Ленина в изложении Луначарского:

«Владимир Ильич мог работать 14—16 часов в сутки, все 24 часа. Он мог входить во все подробности любого дела. Он мог все знать, всюду поспевать и всегда с веселой улыбкой, всегда крепкий, всегда свежий, всегда готовый к новой и новой работе.

Это был такой колоссальный организм и это была такая естественная, до грации доведенная преданность работе, казалось, что на его плечах никакая тяжесть не лежит. Так светло, так весело, так радостно он делал свою работу, что нам невдомек было, что этот человек на самом деле внутри где-то гнется, ломается под страшным грузом, который он на себя возложил.

...И этот его огромный ум, вместе с его другой коренной чертой — его веселостью и поразительной душевной ясностью, сказывался в том, что он все делал с шуточками, улыбаясь: над одним

посмеется, другого вышутит, третьего ласково-словесно по плечу потреплет, — ив Совнаркоме мы работали так, как будто это — веселое общество друзей Владимира Ильича.

...Он чувствовал постоянную громадную ответственность, кото-; рая на нем лежит, и это не мешало ему быть таким радостным, таким бодрым, таким обаятельным во всем, что он делал, что мы все всегда неизменно бывали очарованы.

...Товарищи, я уже сказал о том, что огромный ум Владимира Ильича позволял ему сохранять ясность и веселость. Эту постоянную ясность и веселость позволяла ему сохранять его марксистская уверенность в окончательной победе.

Он знал, что каждая ошибка может быть роковой, много унесет жертв, и поэтому был страшно серьезен в их решении, но был уверен, что, в конце концов, враги призрачны, и это внушало ему непоколебимую уверенность и создавало его тонкую, хитрую, полную ума усмешку.

...И эта черта, к которой я вновь возвращаюсь, эта поразительная веселость и ясность душевная заставляли нас горячо любить Владимира Ильича.

...Золотой человек умом, сердцем, каждым своим движением человек из чистого, цельного самородного золота и наилучшей чеканки и говоришь себе: да, это первый социалист; это не только первый социалист по подвигам, которые он совершил, это — первый образчик того, чем может быть человек, как он может быть обаятелен и очарователен.

Утрата его есть не только утрата вождя, это есть смерть человека, равного которому по симпатичности облика, по очаровательности мы, люди, которым уже под 50 лет и которые виды видывали, не знаем и вряд ли в своей жизни будем так счастливы, что встретим».

Так вот, я очень прошу тебя не забывать об этой жизнерадостности Ленина, о его улыбке, о его смехе, о его лукавом прищуре глаз. Тебе иногда этого не хватает. Ты бываешь слишком серьезным или озабоченным.

Когда я тебе сказал об этом, ты удивительно точно подметил, что нужно показать творческую радость Ленина.

Он творил революцию упоенно.

В этом был весь смысл его жизни.

Действительное творчество всегда радостно, поэтому надо не играть «улыбку Ленина», а сохранять внутри все время эту творческую жизнерадостность, это жизнелюбие, эту неукротимую силу

жизни и ту волю к победе, с которой у нас навсегда связано имя Ленина.

В этом и будет подлинный, а не наигранный оптимизм.

В этом и будет та «воля к жизни» (вспомни любимый Лениным рассказ Джека Лондона).

В этом и будет тот Ленин, которого мы хотим с тобой показать народу».

М. М. ШТРАУХ — С. И. ЮТКЕВИЧУ

21. VII. 57 г.

«Дорогой Серго!

Мне очень хочется, чтобы наша переписка носила сугубо практический характер, поэтому начинаю с нескольких пожеланий и вопросов по первой новелле, поскольку она нам сейчас предстоит.

Мне все время кажется, что сцены без Ленина — сцены жанровые — будут более доходчивыми, чем сцены с Лениным, поэтому я законно «ревную» и мне очень хочется, чтобы ленинские сцены были «дожаты»!

Мне все время кажется, что авторы, у которых сильна сторона юмора, как бы сковываются, когда дело доходит до Ленина.

Ну, скажем: 1. Сцена с газетами:

«Пригодится, старый клеветник».

«Ну, вот, докатились!»

«Стыда у них никогда не было.'..»

Для Ленина это как-то «малосольно»!

Пускай авторы дадут волю своему юмору и сделают реплики острыми и хлесткими.

Между прочим, нельзя ли где-то в сцене с газетами сказать:

Мы слышим звуки одобренья
Не в сладком рокоте хвалы,
А в диких криках озлобленья...

Ленин любил повторять эти строчки.

2. Нельзя ли в сцене прихода Свердлова сделать так, чтобы сначала Свердлов сказал о разгроме «Правды» и о необходимости Ленину сменить квартиру, а потом уже весь наш текст вести, собираясь как бы «на уход», а то получается, что они сначала философствуют, а потом дела делают?

3. То, что дамские восклицания «Ах, вот как!» теперь заменены новыми словами — это очень хорошо! Теперь уход стал убедительным.

только очень хочется текст немножко оживить и снабдить ленинской лексикой. Сейчас текст правильный, но это правильность газетной передовицы.

4. В Разливе много хорошего, но я умоляю сделать сцену «Ленин думает».

Проходы на фоне природы, на фоне грозно бегущих облаков.

Ленин и природа!

Как неожиданно помогли в свое время траурным сценам Вакулинчука одесские туманы в порту!

Вышла книжечка А. Г. Шлихтера о Ленине. Не могу отказать себе в удовольствии процитировать:

«...Известно, что Ильич страстно любил природу и что некоторые из важнейших решений по организации нашей партии он вынашивал в общении с природой, совершая далекие прогулки по горам Швейцарии. Эта любовь к природе сказалась и во время пребывания его в Выборге...».

Ленин думает... Уходит... Вдруг лет на спину (на стог сена?) и смотрит в небо.

Ты жаловался, что музыка трудно вставляется в первую новеллу.

Может быть, сюда ее?!

К теме «Ленин думает» частенько встречается, как, например, у Аллилуева: «Все это время Ленин много и подолгу думал» («Воспоминания», т. I, стр. 521).

Или у Подвойского: «...бывало, ходит по этому полю и что-то обдумывает...» («Октябрь», 1957, № 5, стр. 133).

Хочется искать неожиданные штрихи и детали: Ленин с Колей дерутся на кулачки, возятся, соревнуются — кто дальше бросит камешек в воду...

Ленин называет Колю своим секретарем, утирает ему нос.

Ленин отвечает невпопад (поглощен своими мыслями).

Ленин не отвечает... Говорит с Дзержинским, вдруг... большая пауза: Ленин задумался...

Ленин говорит Дзержинскому:

«Вы только прикиньте, Феликс Эдмундович, что нам предстоит сотворить в ближайшие месяцы».

Очень прошу «дожать». Не хватает многого. Вроде (по мысли) «приближается решающая схватка. История нам не простит». (Это есть у Шотмана «Ленин накануне Октября».)

 Мне кажется, сейчас мы переживаем важнейший момент — нащупывание образа.

Но мы одни этого сделать не можем. Нужен еще полный контакт с гримером и оператором.

Гример В. Яковлев очень увлекается пластическими наклейками и является безусловно мастером в этом отношении. Слабее пока обстоит дело с расцветкой лица, с бликами и тенями. Ну, это с Вашей помощью «дотянем». А вообще В. Яковлев — мастер первоклассный.

Операторы тоже великолепнейшие и наисимпатичнейшие. Но им надо запомнить некоторые особенности освещения головы. Я помню, как М. Мартов во время съемок фильма «Человека с ружьем» всегда орал осветителям: «Прикройте шишку».

А то дуют бликами по черепу, как хотят.

Москвин душка и чародей, но черт его знает, на каком воляпюке с ним объясняться.

Твой Максим.

С. И. ЮТКЕВИЧ — М. М. ШТРАУХУ

10. IX. 57 г.

«Дорогой Максим!

Ты совершенно прав в своем желании увидеть монтажную фразу «Ленин и природа». К тому плану, который мы успели снять в Разливе перед грозой, я сейчас присоединяю монтажный кусок на стогу сена, снятый во дворе «Мосфильма», и надеюсь, что во время съемок в Горках нам удастся поймать выразительный пейзаж с облаками.

Как ты заметил по разработке режиссерского сценария, природа вообще занимает в нашем фильме очень большое и важное место, причем не только тогда, когда действие разворачивается на натурном фоне. Мне хочется, чтобы она пронизывала весь фильм. Здесь придется пойти и тебе на некоторую жертву. Кое-какие куски придется потом озвучивать (я знаю, как ты справедливо не любишь озвучание), так как их обязательно надо снять в подлинной атмосфере.

Как это ни трудно, но мне хочется не только «поймать» золотую осень в Горкинском парке, но и большинство ленинских комнат снимать не в павильоне, а в самом особняке.

Здесь предстоят огромные технические трудности, и пока никто не хочет слушать о том, что надо туда везти аппаратуру и умолять дирекцию музея разрешить снимать все на месте.

Но Андриканис[1] — смелый оператор, и я надеюсь, что он найдет решение, при котором ему хватит света. А ведь это чрезвычайно важно, чтобы Ленина окружали не только его подлинные вещи, но и чтобы за окнами был живой пейзаж, а не плохо нарисованные задники, которые я не переношу почти физически.

Андриканис нашел очень хороший цех, где мы будем снимать все заводские сцены. Кстати, по счастливому совпадению, это завод имени Владимира Ильича (бывш. Михельсона), там, где действительно часто бывал Ильич и на дворе которого было впоследствии произведено на него покушение.

Я уже был в этом огромном кузнечном цеху, который, конечно, не остановят для нас. Там нам дадут работать в очень ограниченное время, но я готов пойти на любые муки, для того чтобы избежать той картонажно-условной среды, к сожалению, ставшей типичной для большинства наших фильмов последнего времени.

Ты, вероятно, заметил, что я стремился снимать большинство эпизодов фильмов в Ленинграде на подлинных местах событий, даже если эти места и не были особенно выигрышными с традиционной кинематографической точки зреиия.

Зритель может это и не заметить, но мне внутренне была важна не натуралистическая документальность, а атмосфера подлинности, которая, как мне кажется, все-таки всегда чувствуется зрителем и придает фильму достоверность. Поэтому вход в квартиру Ленина на бывш. Широкой улице мы снимали у настоящего дома (хотя его, к сожалению, и перекрасили).

Мы «обыграли» домик Емельянова, и я рад, что угадал приезд Свердлова на лодке со стороны пруда (впоследствии Емельянов подтвердил мне, что так это и происходило в действительности).

Поэтому и шалаш наш в Разливе мы расположили вблизи того места, где находилось подлинное убежище Ленина.

Поэтому я хочу и Горки и завод снимать не в павильоне.

Мне вообще кажется, что плохая театральность большого количества последних наших фильмов сказывается не только в мизансценах и в игре актеров, но и в том, что в погоне за «легкой жизнью» и режиссеры и производственники пошли по пути наименьшего сопротивления, забыв о лучших традициях советского кино, всегда стремившегося к выходу на просторы реального мира, всегда ставившего своей целью поэтически воссоздать средствами кино такие важные элементы киновыразительности, как атмосферу, среду.

Ведь все, что часто ставим мы в заслугу сегодняшнему итальянскому неореализму, целиком в этом плане выросло из традиций советского кино.

Я не говорю уже о влиянии Дзиги Вертова и школы советских документалистов, но ведь не будем же мы забывать, что все свои фильмы и Пудовкин, и Эйзенштейн, и Довженко снимали прежде всего на натуре и количество павильонных съемок в их фильмах ничтожно.

Да и мы, их ученики, полемизируя с ними по вопросам трактовки человеческого характера, одновременно перенимали лучшие их традиции и не мыслили себе наше искусство без активного вторжения киноаппарата в жизнь.

Как ты яомнишь, свой первый фильм «Кружева» я снял целиком па кружевной фабрике «Ливере», «Черный парус» — в рыболовецком колхозе Керченского пролива, а для заводских сцен «Златых гор» — двенадцать ночей просидел в цеху «Красного путиловца».

И так поступали мы все, ревниво следя за тем, чтобы в наши фильмы не проникала голливудская патока, чтобы в наших фильмах всегда и во всем, в «типажах» (к сожалению, это слово незаслуженно приобрело впоследствии чуть ли не бранное значение), в мельчайших деталях среды, в общей атмосфере, всегда чувствовалось неповторимое дыхание подлинной жизни.

Ты знаешь, что наш фильм задумывался в начале только как черно-белый и для этого были все резоны.

Законы ассоциативности, которым я придаю такое большое значение, как мне казалось, требовали показа Ленина именно в таком решении.

Ведь миллионы людей привыкли видеть образ Владимира Ильича, зафиксированный либо в кинохронике, либо на фотографиях.

Черно-белая фактура по первому моему ощущению должна была придать всему фильму столь важную для него атмосферу достоверности.

Однако, как ты знаешь, мы попали в цейтнот с погодой. Для черно-белой фотографии необходимо много солнца, в то время как цветное кино превосходно уживается с бессолнечной погодой. Как раз наоборот, мягкий рассеянный свет дает возможность передать тонкую цветовую гамму.

Конечно, можно снимать в пасмурную погоду и на черно-белой пленке, но мне кажется, общая топальность будет не соответствовать

[1] Оператор Е. Андриканис снимал вторую новеллу, оператор А. Москвин — первую.

оптимистическому звучанию фильма. Поэтому я принял решение снимать вторую новеллу в цвете.

Мне представляется, что нам с Андриканисом удастся найти такую неназойливую, тонкую цветовую гамму (ведь осень в Горках обещает быть великолепной!) и избежать олеографичности в цветной передаче твоего грима.

Кроме того, здесь меня пленяет и возможность своеобразных контрастов. Они заключены уже в самом сценарии. Ведь в первой новелле это шалаш, в котором Ленин чувствует себя гораздо увереннее, чем Керенский в Зимнем дворце. Это та его великая простота и скромность, которая позволяет ему с такой легкостью переносить все бытовые тяготы этого подпольного жилья.

Во второй новелле это бывший дворянский особняк, то самое лучшее, что могло предоставить рабочее государство, партия и народ своему любимому вождю в дни, когда постигло его несчастье болезни.

Конечно, я понимаю, что на первый взгляд будет непривычно видеть Ленина на фоне русского ампира. Но в том-то и заключается интересная режиссерская и актерская наша с тобой задача — самим поведением Ленина преодолеть эти контрасты среды, не пугаясь тех трудностей, которые перед нами ставит эта задача.

Вчера я бродил с Андриканисом по аллеям парка в Горках, выбирая место для сцены прогулки Ленина с Сашенцией.

Вот где, мне кажется, можно развернуть еще раз тему «Ленин и природа». Я ведь, должен сказать тебе, не сторонник пейзажных вставок, т. е. отдельных красиво снятых монтажных кусков природы, введенных «для настроения».

Мне хочется найти для каждой сцены, в н у т р и ее, тот натурный фон, который органически сливался бы с действием, помогал бы актеру, был бы внешне незаметен, не броссок, но в то же время участвовал в создании образа сцены.

Придется уж тебе помучиться. Мы наметили шесть-семь мест съемки, каждый раз исходя не только из красоты пейзажа, но из его соответствия со сценарным эпизодом.

Вообще не удивляйся некоторым «сюрпризам», которые ждут тебя, например, в эпизодах спальни, когда ты слушаешь радио, и столовой.

Я долго думал, какими средствами там воссоздать атмосферу контраста между домашним уютом и той тревогой, которую вносит в сознание Ленина чужой голос из эфира.

Представь себе осень, дождливый вечер... Дождь струится по зеркальным стеклам окна...

Блики водяных струй отражаются на стенках уютной столовой и твоей спальни...

Внутри свет мягкий, теплый, бликовой. Снаружи — холодная тональность. Уже сама эта смена цветовой гаммы может подчеркнуть драматический контраст сцены.

В эпизоде, где Мария Ильинична узнает, что Ленин в Москве почувствовал себя плохо, я также хочу, чтобы свет участвовал в действии.

Мне представляется, что ветер, взметнувший груду опавших осенних листьев в саду, колышет одинокую лампочку, свет от которой в тревожном ритме падает на стены вестибюля, где расположен телефон.

Вообще мне, как всегда, хочется, чтобы все помогало актеру, все соучаствовало в действии.

Я не могу понять и примириться с тем равнодушием ко всем элементам кинематографической выразительности, которые так незаслуженно, по-моему, преданы забвению.

Ты напоминаешь мне о разговоре насчет музыки, когда я тебе сказал, что в первую новеллу она «влезает» очень трудно. Это понятно, почему у меня возникло такое ощущение.

Первая новелла по сценарному своему письму гораздо более прозаична. Действительно, я «слышу» музыку только в эпизоде «Ленин и природа» и, может бьрь, вступающую в финале — твоем проезде на паровозе в конце новеллы.

Зато второй рассказ уже ясно сливается в моем режиссерском воображении с определенным тембральным звучанием.

Я намеренно подчеркиваю определение тембра потому, что даже еще не зная композитора, который будет привлечен для написания музыки, цветовая тональность эпизода неизбежно вызывает у меня сейчас же ассоциацию и звукового порядка.

Та строгая, желто-белая гамма, в которой видится мне вся вторая новелла, здесь удачно совпадает с расцветкой внутренности комнат и осеннего пейзажа парка. Она сейчас же переходит из пластического в звуковой ряд, и я слышу не громоздкое «тутти» оркестра, а прозрачные переливы фортепьяно.

Должен тебе признаться, что любимая моя музыкальная форма — концерт для рояля с оркестром.

Меня всегда глубоко волнует перекличка голоса фортепьяно со звучанием оркестра. Здесь есть что-то близкое мне по моим

творческим устремлениям: к скрещению судьбы человека с судьбами народными, к переплетению общего с частным, к раскрытию в малом великого, а в великом — простого.

Так хотелось мне построить и этот фильм, так он должен «видеться» и таким «слушаться».

Актер, звук, цвет, свет — все это объединено, все должно быть пронизано общей «сверхзадачей», все должно быть продумано, прочувствовано, освобождено от случайных поверхностных решений.

Думаю обратиться к музыкальной классике. Мне повезло: с нами работает очень хороший звукооформитель. Б. Вольский не только превосходный техник, но и человек тонкого музыкального вкуса. Недаром с ним так любили работать Эйзенштейн и Прокофьев. Да и сам он был хорошим пианистом, и его вчерашние суждения о трактовке третьего концерта Рахманинова, который он когда-то сам исполнял, укрепили мою уверенность в том, что здесь не нужно бояться обращения к так называемой компиляции.

Ты помнишь, один опыт у меня уже был в этой области удачным. «Яков Свердлов» также был весь построен на использовании классической музыки. К этой компиляции надо подойти чрезвычайно бережно и осторожно. «Не рвать» на куски хорошую музыку, а стараться сохранить цельность фрагментов, не искажая и не приспосабливая их. Мы пригласим для этой цели хорошего и опытного музыканта.

Да, не удивляйся, пожалуйста, что завтра на репетиции ты познакомишься с молодым и неизвестным тебе актером, с которым тебе предстоит сцена в кабинете. Он будет играть Колю. Он студент, геолог по образованию, но ты ведь вообще заметил, что наряду с опытными актерами я окружил тебя и совсем никому не известной молодежью. Я сделал это сознательно и вовсе не потому, что хочу поразить кого-то оригинальностью выбора. Но дело в том, что, мне кажется, Ленина должны окружать предельно чистые, искренние люди. Всякий наигрыш, каботинство, признаки штампа, театрального или кинематографического, будут невыносимы.

Мне нужна свежесть, непосредственность чувства, искренность взгляда, и все это нашел я у них, у молодых, еще не искушенных.

Меня не смущает отсутствие у них мастерства. Здесь, без ложной самоуверенности, я полагаюсь на свой педагогический опыт, и если мне удалось заставить не позировать, а играть, в хорошем смысле слова, мальчишек-ремесленников в фильме «Здравствуй, Москва!», то я надеюсь, что и здесь не будет ощутима разница между такими хорошими, опытными актерами, как Пастухова и Лисянская, и молодыми дебютантами. Ведь добиваться от них я буду одного и того же — правдивости, искренности, мягкости, простоты, но в то же время не «типажной», а той строгой и точной формы, которая свойственна всякому кинематографическому актеру, вне зависимости от его возраста и школы.

Поэтому мы так много репетируем, и мне так приятно, что ты любишь этот процесс, что ты не только не избегаешь репетиций, но так часто и сам подталкиваешь меня на еще большую предварительную отшлифовку и «разминку» роли.

Последний вопрос. Несколько дней тому назад на съемке кто-то из группы спросил, почему я мало снимаю твоих крупных планов?

Мне кажется, что я снимаю их достаточно, но дело в том, что здесь есть одно тонкое обстоятельство.

Как только я их потом смотрю на экране, то многие из них я отбрасываю и не включаю в монтажную фразу. Делаю это в просмотровом зале инстинктивно, по первому впечатлению, которому очень доверяю. Но этот вопрос заставит меня задуматься.

Очевидно, все-таки здесь есть какая-то закономерность, и она заключается в том, что мне редко хочется Ленина видеть в фильме *очень близко*. У меня появляется ощущение какой-то ненужной, не удивляйся этому термину, фамильярности.

И дело не в том, что я боюсь, что на слишком крупном плане вылезет, станет заметным грим. Нет, дело здесь совсем в другом.

Я вообще убежден, что степень приближения или удаления аппарата от актера есть процесс не механический.

Разные сцены, разные актеры, разные образы требуют и различных точек аппарата, степени крупности и даже характера оптики.

Меня возмущает узаконившийся стандарт съемки, когда аппарат «крутит» каждую сцену сначала на общем плане, потом на среднем и к ним добавляются отдельные первые и крупные планы. Так же впоследствии они по стандарту и монтируются.

Однако, в зависимости от режиссерского видения, от задачи, поставленной перед сценой, она может быть решена только в единственном, свойственном только ей монтажно-зрительном решении.

Вот почему в нашем фильме Ленин лишь в некоторые моменты ощущается мне приближенным к зрителю. В остальном мне хочется сохранить своеобразный «пафос дистанции», не переступить ту черту, за которой начинается ненужная интимность, педалированная камерность, изолированность образа от среды.

Поэтому, поверь моему монтажному чутью, мне кажется, оно меня не подведет.

Вчера ты меня спросил: почему я так мрачен? Тебе показалось, что у меня плохое настроение.

Твоя чуткость тебя не обманула. Я действительно озабочен и действительно «расхандрился». Но это связано не с творческой неуверенностью и даже не с производственными неурядицами.

Неделю тому назад мне пришлось срочно показать два немонтированных ролика материала нашей кинообщественности на студии. Я сам не смог быть на просмотре — мы ведь в это время снимали. Но меня, скажу тебе по совести, очень огорчили отзывы, которые потом вихрем сплетен пронеслись по студийным коридорам.

Некоторые из присутствовавших на просмотре режиссеров уж очень неодобрительно отозвались о материале, упрекая его, главным образом неожиданно для меня, в «старомодности», в отсутствии своеобразия и в плохой традиционности трактовки материала.

Как ни хочешь оставаться равнодушным к этим разговорам, как ни досадуешь на поспешность таких выводов, к ним все же прислушиваешься инстинктивно, стараясь и в них найти зерно правды.

Но, по зрелому размышлению, я решил не огорчаться. Действительно, в наших кусках нет никакой внешне броской формы, заостренных ракурсов и вообще всех тех режиссерских «излишеств», в которых меня так часто упрекали, особенно в моем предыдущем фильме по Шекспиру.

Ну что же, это закономерно. Ведь я же сознательно выбираю для решения этого фильма совсем другую стилистику.

Мне кажется, что ленинская тема диктует совсем другой строй выразительных средств, гораздо более строгих, лаконичных, лишенных всякой «барочности» (от слова «барокко», как ты понимаешь).

Я вспоминаю Стендаля, который говорил как-то, что перед тем как сесть писать, он перечитывает кодекс Наполеона для того, чтобы напомнить себе лишний раз на примере лаконики этих строк, как важно не впасть в соблазн витиеватости, многословия и излишних «красот стиля».

Но сдержанность и самоограничение не означают отсутствие поисков выразительной формы, и если она в наших кусках не прощупывается сразу, то, быть может, это к лучшему.

Кадр, так же как и слово в фразе, лишь составная часть фильма, и я буду стремиться к единству целого, а не к эффектности отдельного куска.

Чистоте и силе образа Ленина должен соответствовать и чистый, строгий (но отнюдь не упрощенный) стиль кинематографического изложения. И видит бог, совесть моя чиста, ибо не хочу я *прятаться за тему*, отказываться от всего того, что свойственно мне как художнику, — настойчиво пытаться найти решение каждого кадра, каждого эпизода и всего фильма в целом, но только другими путями, быть может, более трудными для меня, но органически вытекающими, как всегда мне кажется, из главной задачи режиссера — найти эквивалент почерку автора, общей задаче фильма, образу, который в нем должен доминировать.

Я не ответил тебе на твои справедливые сетования об упорядочении производственной атмосферы во время наших съемок. Не сделал я это прежде всего потому, что попытался наладить все, что только в моих силах.

Как часто во время съемки нашего фильма я завидовал, например, живописцам. Они должны воссоздать на полотне всего только *один* ракурс, *один* поворот, *одну* раз зафиксированную позу персонажа. И если сделали они это удачно, с вдохновением и мастерством, заслуженно принимают они похвалы.

К тому же картина эта творится в сосредоточенной атмосфере мастерской, где никто не отвлекает и не мешает художнику. Здесь же нам нужно с тобой сделать образ Ленина убедительным и обязательно внешне «похожим» в *тысяче* ракурсов, в непрерывном действии, в общении с людьми, со средой.

Нужно добиться правдивости* слова, интонации, взгляда, жеста. По трудности это утысячеренная, по сравнению с трудом живописца, работа, а к ней на студии такое подчас пренебрежительное, поверхностное, неуважительное отношение.

Ну что же, переживем и это. Важно ведь лишь только то, чтобы результат оказался плодотворным, чтобы мы не обманули ожидания миллионов зрителей, так ждущих воссоздания на экране образов людей нашей эпохи, и прежде всего великого Ильича.

Ты знаешь, мне иногда кажется, что пленка не только свето- и цветочувствительна. Она обладает еще одним свойством — *чувствительностью к правде или лжи на экране*, к искренности или равнодушию художника; так же как в глазах актера беспощадный объектив всегда прочтет его душевную пустоту или наполненность, так же «прочитается» на экране и то, чем жил художник во время создания своего произведения.

Лев Толстой в своем предисловии к сочинениям Мопассана говорит, что искренность художника есть «непритворное чувство

любви или ненависти, что изображает художник». Кстати, форма в его понимании это одно и то же, что и «ясность изложения».

И когда я возвращаюсь домой усталый, измученный после трудового съемочного дня, глубоко недовольный самим собой, меня поддерживает лишь то чувство радости, которое я испытываю каждый день от твоей поистине вдохновенной игры, от того исключительного творческого общения, которое возникает у нас на съемке, от внутренней убежденности в нужности и благородное™ выбранной нами темы.

Я благодарен тебе за ту чуткость, которую ты проявляешь к каждому моему замечанию. В работе с тобой я уж никак не чувствую себя режиссером, «который умирает в актере».

Думаю, что и ты заметил с какой жадностью впитываю я каждое твое предложение, даже если •относится оно не только непосредственно к твоей игре, но и к режиссерскому решению сцены.

И если я смог быть полезен чем-либо тебе, то ты отплатил мне сторицей, так как некоторые твои «придумки» так обогатили и развили образ, сцены.

«Чудес» в кинематографии не бывает. Я ие верю в них. Случайная, неорганичная связь актера и режиссера никогда не может принести хороших результатов.

Я думаю, что нам работается вместе так легко и радостно потому, что связывают нас и долгие годы дружбы, и творческая вера друг в друга, и общность наших эстетических вкусов, и многое другое, что составляет самое существо жизни художника.

И каковы бы ни были финальные результаты нашей работы, каковы бы ни были ее просчеты и неудачи, я надеюсь, верю, что почувствует все же зритель с экрана всю силу и искренность той любви, того восхищения, той отдачи всех наших сил, всего нашего умения, которое вкладываем мы каждый день в создание образа «самого человечного человека» нашей эпохи».

РАБОТАЯ НАД МАЯКОВСКИМ

Сегодня трудно себе представить, чем был для моего поколения Маяковский.

Его стихи были неотъемлемой частью нашей жизни.

Появление каждой новой его строчки было как бы личным событием в нашей биографии.

Мы не цитировали стихи Маяковского, а жили ими, и когда мы искали выражения для наших эмоций, то невольно пользовались его строками, настолько совпадали они с тем, что мы чувствовали, что мы думали, как мы видели мир.

Однажды в Киеве, в 1919 году, мы, тогда группа молодых художников — студентов Художественного училища, только что закончив роспись огромных плакатов, предназначенных для украшения города в день первомайского праздника, погрузили на грузовик листы фанеры, на которых мы изобразили гигантские фигуры

рабочих, красноармейцев и крестьян, и, взгромоздившись на самый верх, помчались по ночным улицам крутогорбого Киева.

Мы должны были к утру развесить эти гигантские плакаты по фасадам домов на Крещатике.

Грузовик несся со стремительной быстротой.

Листы фанеры под нами пружинили с силой гигантского трамплина, готового выбросить нас каждую минуту на мостовую.

Но мы, вцепившись в веревки, подпрыгивая и задыхаясь от свиста ветра, упоенно декламировали во весь голос «Приказ по армии искусств».

Потом репетировали мы трагедию «Владимир Маяковский» в подвальном помещении маленького театрика, выкрикивали срывающимися, еще неокрепшими голосами его строки на митингах и собраниях.

Впервые Маяковского я увидел весной 1921 года во ВХУТЕМАСе, в мастерской под стеклянной крышей, что на последнем этаже бывшего Строгановского училища. Там размещался театрально-декоративный факультет, где занятиями руководили художники И. Рабинович, И. Федотов и Ф. Федоровский. Но по вечерам здесь собиралась молодежь, так как актового зала не было и все общественные мероприятия проводились здесь, в нашей мастерской.

В тот вечер к студентам ВХУТЕМАСа в гости приехал молодой театр под руководством режиссера Н. Фореггера и драматурга В. Масса, не имевший своего помещения и дававший спектакли на случайных или клубных площадках.

На импровизированной эстраде, составленной из станков для натурщиков, труппа молодых актеров разыгрывала злободневное сатирическое обозрение.

Фореггер и Масс пробовали использовать приемы итальянской комедии масок для построения современной пьесы.

Следуя традиции, предполагавшей для создания масок обобщение персонажей, существующих в реальной жизни, они придумали маски: «торговки» (что было типично для нэпа), «коммунистки с портфелем» (это был сатирический образ женщины в кожаной куртке, говорившей лишь лозунговыми фразами и защищавшей, по примеру Коллонтай, «теорию свободной любви»), «интеллигента-мистика» (прообразом которого послужил отчасти Андрей Белый, отчасти и другие, тогда еще существовавшие московские «чудаки»), «поэта-имажиниста» (некая квинтэссенция «крестьянствующего» поэта типа Есенина и «денди» типа Мариенгофа или Шершене-

вича), «милиционера» — блюстителя порядка, и, наконец, просто клоуна—«рыжего», который путался у всех под ногами.

Вот эти «маски» плюс еще некоторые персонажи, вводимые в зависимости от злобы дня, и составили основу для первого спектакля, названного «Как они собирались», посвященного теме интервенции, направленной против молодого Советского государства.

И тут-то, среди зрителей, я впервые увидел Маяковского. Я не запомнил, как он был одет. Осталась в памяти лишь большая толстая палка, с рукояткой, загнутой крючком, с которой потом я так часто его встречал на московских улицах.

Маяковскому, видимо, спектакль понравился. Я видел, как он аплодировал своими большими ладонями, а после представления рокотал что-то басом окружавшим его студентам и щупловатому очкастому Фореггеру.

Случилось так, что вскоре и я оказался причастным к работе этого театра. Фореггер пригласил мня и С. Эйзенштейна художниками будущего своего спектакля «Хорошее отношение к лошадям», текст которого написал тот же В. Масс.

У театра не было своего помещения, и поэтому репетировали мы в одной из комнат того дома, где помещается сейчас ГИТИС. Однажды на одну из вечерних репетиций (это было поздней осенью того же 1921 года) к нам в гости пришли Лиля и Осип Брик и Маяковский. Они принесли ноты новых французских песенок, которые кто-то привез из заграничной поездки. Композитор Матвей Блантер был тогда заведующим * музыкальной частью нашего маленького театрика и его постоянным пианистом. Он сел за рояль и тут же сыграл последнюю песенку Мистингетт «Mon nomme».

Из беседы я понял, что Маяковский и Брики заинтересованы в нашем спектакле и им хочется, чтобы его вторая часть — пародия на мюзик-холл — была сатирически заострена против эстрадных штампов Запада.

Маяковский и Осип Максимович Брик вообще всегда живо интересовались вопросами так называемых «малых форм» и писали вместе или порознь политические скетчи для эстрады.

Брик был удивительно отзывчив к молодежи. Узнав, что я молодой художник, которому поручено оформление спектакля, он тут же -предложил мне приходить к нему, когда я захочу, и пользоваться его огромной библиотекой.

Я не замедлил принять приглашение и вскоре копался в книгах, приходивших к Брикам со *всех* концов света, в их квартире в Водопьяном переулке, что возле бывш. Мясницких ворот.

Я стал так часто бывать в доме у Бриков, что на меня перестали обращать внимание. Жизнь шла в доме своим чередом. Люди приходили и уходили в течение целого дня.

Здесь был как бы штаб ЛЕФа. Здесь впервые я увидел и Асеева, и Родченко со Степановой, и Крученых, и многих других молодых и пожилых людей различных специальностей и жизненных биографий, ибо хозяева были гостеприимны и любопытны к людям.

Маяковский жил в свой комнате у Политехнического музея, но здесь проводил большую часть времени.

Спектакль наш шел премьерой в ночь на первое января 1922 года, в помещении Дома печати (ныне Дом журналиста) на Никитском бульваре, и среди зрителей были, конечно, Маяковский и Брики.

Спустя несколько недель, в том же помещении был организован очередной диспут, посвященный обсуждению «Хорошего отношения к лошадям».

Диспуты, как известно, в ту попу устраивались ежедневно, по самым различным поводам, и проходили в накаленной атмосфере страстных споров. Так было и на сей раз. Против спектакля выступил длинноволосый Вячеслав Полонский, бывший в то время редактором журнала «Печать и революция».

Тогда на маленькую сцену Дома печати поднялся Маяковский и стал громить Полонского, защищая спектакль. Тут впервые я услышал свое имя, произнесенное публично. Поэт похвалил костюмы Эйзенштейна и мои декорации, которые имели все основания не понравиться Полонскому, так как изображали урбанистический пейзаж в броской плакатной манере и к тому же были «кинетическими» — отдельные части задника еще и вращались, конечно, при помощи самого кустарного способа ручной «механизации».

Маяковскому до всего было дело.

Он появлялся то тут, то там.

Мы видели его часто, почти каждый день, то в Доме печати, то на репетициях театра Мейерхольда, то в Политехническом, то во ВХУТЕМАСе.

Было похоже, что он как разводящий обходит посты, проверяя, на местах ли все, кто защищает идеи революционного искусства.

Ему было интересно все, не только поэзия, но и театр, и живопись, и «малые формы». Причем со всеми нами молодыми держался он не как «пророк» и не как учитель, а как старший друг, но в то же время без всякого оттенка панибратства. В Маяковском совер-

шенно отсутствовало какое бы то ни было «амикошонство», богемская развязность.

Внешне он был человек резкий, его побаивались, так как говорил он прямо, иногда очень зло или насмешливо.

В отношении к людям он был безусловно человеком пристрастным в том смысле, что они у него довольно отчетливо делились на друзей и врагов.

У него не было никакой внешней «светскости», но, сдружившись с кем-либо, он был к этому человеку необычайно внимателен и, я бы даже сказал, нежен.

В доме Бриков собирались не только соратники по ЛЕФу, но и просто друзья хозяев и Маяковского.

Помню, как меня удивило отношение Владимира Владимировича к худощавому, корректному человеку, который, как выяснилось, не имел никакого прямого отношения к искусству, а был по образованию юристом. Маяковский нежно называл его «Левушка», явно считался с его мнением и открыто с ним дружил.

По наивному юношескому восприятию, мне казалось, что Маяковский должен дружить только с равными ему, либо вообще с людьми искусства. Однако Маяковский советовался с Левушкой по многим вопросам и выслушивал внимательно его мнение. Вскоре я узнал и полное имя Левушки. Это был Лев Александрович Гринкруг, старый друг Маяковского, снимавшийся когда-то даже вместе с ним в одном из фильмов по сценарию и с участием Маяковского.

Из постоянных посетителей квартиры в Водопьяном, а затем и в Гендриковом переулке хорошо помню также Риту Райт, переводчицу «Мистерии-буфф» на немецкий язык, скромного Петра Незнамова — поэта и секретаря ЛЕФа, выполнявшего всю черную работу по журналу, художника Николая Денисовского.

Советская кинематография тогда только еще начиналась, и уже после, в 25—26-х годах, появились в квартире Бриков Эсфирь Шуб, работу которой Маяковский очень уважал и ценил, и Лев Кулешов.

Осенью 1922 года наш маленький театрик получил окончательное наименование «Мастфор» и переехал в постоянное помещение на Арбат, 7. Фойе театрика именовалось по тем временам «вокзалом». Там после премьеры устраивали мы сборища, на которых перебывала вся театральная и художественная Москва.

Маяковский и Брики по-прежнему посещали все премьеры нашего театра и, конечно, были гостями этих сборищ.

Изредка Маяковский появлялся на «вокзале» и днем. Он с любопытством смотрел, как актеры обучались чечетке под руковод-

ством эстрадника Ферри (кто бы мог предсказать, что вскоре мы узнаем его под именем Федора Богородского, художника, нашумевшего серией полотен, талантливо изображавших беспризорников) и брали уроки бокса у известного чемпиона Бориса Барнета (в те времена он еще не только не был режиссером, но даже еще не начинал сниматься в качестве актера у Кулешова).

Ферри мы все очень любили и за его веселый нрав, и за задорный чуб, и тельняшку, которую сохранил он еще со времени своей морской службы, и за то, что он писал стихи, которые вышли тощей книжицей с предисловием поэта Василия Каменского. Помнится, предисловие начиналось так:

«Слушай, Федька, брось стихать пихи...».

В театр наш тогда же пришли Владимир Фогель (впоследствии замечательный актер кино) и Александр Мачерет (совмещавший свои дебюты актера с должностью юрисконсульта Московского исполкома). В труппе были также актриса и танцовщица Людмила Семенова и Иван Чувилев (оба впоследствии прославившиеся на экране), Борис Пославский (также выдающийся актер кино), Наталья Львова (впоследствии актриса театра имени Евг. Вахтангова), Виталий Жемчужный (поставивший ряд фильмов и ныне работающий в научно-популярной кинематографии) и многие другие веселые и одаренные сверстники моей юности.

Маяковский дружил со всей молодой нашей труппой, следил за успехами каждого, и нам было лучше .и радостней работать, ощущая, что он является другом театра.

Но если Маяковский так относился к друзьям, то настолько же нетерпим бывал он и к тем, кто, с его точки зрения, вел себя неправильно.

Однажды я видел Маяковского в страшном гневе.

Это было еще в Водопьяном переулке весной 1923 года, в дни выхода первых номеров журнала «ЛЕФ». Я зашел туда днем для того, чтобы переменить книги в библиотеке Брика, и тихо копался у полки в комнате, где за столом сидел Владимир Владимирович, просматривавший гранки журнала.

В дверь постучали, и вошел незнакомый мне молодой человек. И тут я впервые увидел разъяренного Маяковского.

Не поздоровавшись, он обрушился на него зычным своим голосом.

Молодой человек, не ожидавший такого приема, стоял с каплями пота на лбу.

Маяковский не дал вымолвить ему ни слова.

Из гневного монолога я понял, что молодой человек, начинающий поэт, недавно приехавший из Одессы, предложил свое стихотворение журналу «ЛЕФ». Маяковский, поощрявший молодые таланты, принял это стихотворение, но поэт, оказывается, одновременно отдал то же стихотворение в один из еженедельных журналов, не то в «Красную ниву», не то в «Прожектор». За это-то и отчитывал его с такой яростью Маяковский.

Точного текста отповеди память, конечно, не удержала, но смысл заключался в том, что Маяковский справедливо упрекал молодого человека за делячество.

«Вам оказана большая честь. Мы приняли ваше стихотворение в хороший журнал «ЛЕФ». В нем мы печатаем только настоящих поэтов. Я поверил в вас. А вы, как на базаре, сейчас же понесли продавать свои стихи в другое место. Рано торговать научились, да еще торговать мошеннически».

Примерно в таком роде отчитывал Маяковский молодого поэта, и мне даже стало страшновато от того, каким гневом, не деланным, не наигранным, а настоящим, клокотал Маяковский. Никогда больше я его не видел в таком состоянии.

Молодой человек ушел. Маяковский зашагал огромными своими шажищами по комнате.

Он долго не мог успокоиться и что-то бормотал себе под нос.

Уже потухшая папироска переходила из угла в угол его упрямо сжатого рта.

Вскоре я уехал в Ленинград и изредка лишь встречал Маяковского, и то чаще в поезде, между двумя городами.

В последний раз я видел его издали на премьере «Бани» в театре Мейерхольда. Он показался мне сумрачным и расстроенным. Спектакль не имел успеха.

Больше я Маяковского живым не видел.

Если для предшествующего поколения смерть Александра Блока обозначилась как драматическая веха, то для нас со смертью Маяковского окончилась наша юность.

Очнувшись, мы почувствовали, как мы осиротели.

Но его поэзия осталась с нами.

Мы видели, как год за годом проникает она все глубже и глубже в народную толщу, как перенимает молодое поколение эстафету поэта.

Но не проходило ощущение, что все мы, его современники и сверстники, в неоплатном долгу перед ним.

Маяковский очень любил театр. Ему хотелось, ему было нужно, чтобы его пьесы шли на подмостках и нравились советскому зрителю.

Мы были свидетелями того, какое значение придавал поэт драматургии, как дрался он за право появления своих пьес на театре, как приписывал одному себе неудачи их сценического воплощения.

Тем горше и обиднее становилось при чтении все чаще и чаще появлявшихся после смерти поэта суждений о том, что драматургия Маяковского неполноценна, что его пьесы, в крайнем случае, годны лишь для чтения.

Они почтительно включались в полное собрание сочинений, но десятилетиями не появлялись на сценических подмостках.

Однако для некоторых из нас, режиссеров театра и кино, уже повзрослевших и размышлявших над судьбами советского искусства, наоборот, день ото дня становилось яснее, что причиной трудной судьбы Маяковского-драматурга являлось прежде всего неточное, а иногда и просто неверное, идущее вразрез замыслам поэта, сценическое воплощение его пьес.

Это вовсе не значит, что Маяковский был «идеальным» драматургом. Впрочем, совершенно непонятно, что должен означать этот термин. Быть может, то, что называли несовершенством его драматургии, являлось новаторским свойством, требующим особого театрального прочтения, особого подхода, особой чуткости.

Нужно ли в доказательство этого ^положения упоминать такие всем известные факты, как то, что и драматургия Чехова, считавшаяся несценичной, терпела жестокие провалы («Чайка» в Александрийском театре) до тех пор, пока не нашла свое полноценное воплощение на подмостках Московского Художественного театра; что драматургия Сухово-Кобылина не так уж часто получала достойное выражение на сценах наших театров; что пьесы Льва Толстого, Салтыкова-Щедрина, Тургенева каждый раз требуют от театра, берущегося за их постановку, напряжения всех творческих сил, для того чтобы раскрыть их своеобразие, глубину и не лежащую на поверхности театральность.

Театр Маяковского — явление сложное, многообразное и новаторское, опередившее во многом свое время. И то, что первые постановки его пьес оборачивались иногда полуудачей, казалось, не должно было остановить дальнейшие поиски их сценического воплощения. Однако, к сожалению, случилось не так. Неправильное и узкое понимание сценического реализма в применении к искусству театра, пресловутая «теория бесконфликтности», нетворческое, пас-

сивное восприятие великого наследия основателей МХАТ, натуралистические тенденции и боязнь быть обвиненным в «формализме» каждый раз, когда дело доходило до определений мастерства во всех элементах сценической выразительности, — все это привело к нивелированным и серым спектаклям, резко противоречащим яркой театральной поэтике Маяковского, неизбежно требующей для своего воплощения поисков новой формы, способной выразить мечты поэта о революционном театре.

Но чем дальше мы отходили от первых постановок пьес Маяковского, тем яснее становилось, что именно формализм являлся главной причиной неполноценности их сценической судьбы. Театральное штукарство, не вытекающее ни из смысла пьесы, ни из ее жанра, ни из ее словесной ткани, чисто внешнее «новаторство», якобы идущее параллельно новаторским устремлениям Маяковского, режиссерское своеволие, не позволявшее прислушаться к голосу поэта, — обезоружили на долгий срок его драматургию.

Критики того времени не сумели или не пожелали разобраться в том, что зависело от драматурга и что от театров. Впрочем, справедливость требует отметить, что и сам Маяковский, так страстно желавший видеть свои пьесы воплощенными на сцене, яростно защищал их часто неправильную интерпретацию и, захваченный полемическим азартом, не осознавал, где концы и начала его театральных побед и поражений.

Но это простительно поэту. Он не мог и не обязан был знать всей сложной специфики постановочной работы. К тому же мы знаем, в какой ожесточенной борьбе давалось ему даже само право на появление его пьес на сцене. Тем более казалось естественным, что, когда развеялись дымы литературных сражений, наш долг был прежде всего трезво разобраться в происшедшем и приложить все силы для того, чтобы вернуть пьесы Маяковского на сцену, заново прочитав их.

Однако прошло более двух десятилетий, прежде чем мы рискнули на это, уяснив себе после длительных размышлений о судьбе драматургии поэта, что пьесы Маяковского нельзя просто только «развести», ограничиться лишь произнесением текста, не выявив сценически те новые задачи, которые ставит автор, хотя бы даже в жанровом определении пьес. Ведь не случайно «Баня» обозначена, как Драма с цирком и фейерверком, а «Клоп», как феерическая комедия.

Законы режиссерского мышления учат нас прежде всего тому, что надо постараться найти сценический образ, стилистически и жанрово точный, вырастающий из главных, опорных элементов пьесы.

Становилось ясным, что прежде всего надо обратиться к «Бане», как пьесе глубоко актуальной, не только не потерявшей свою боевую направленность, но в дни, когда партия мобилизует массы на борьбу с бюрократизмом, с излишествами в учрежденческих аппаратах, с сановничеством и зазнайством, звучащей так же остро и своевременно, как в дни ее написания.

Один из основных поэтических образов пьесы — «машина времени».

Но что такое «машина времени»? Маяковский сделал ее невидимой. В этом был свой смысл, так как всякая слишком «реалистическая» машина обкрадывала бы нашу фантазию. Однако эта же невидимость делала ее слишком абстрактной, сценически неконкретной. Чтобы сделать ее убедительной, быть может, нужно было бы мастерство актеров китайского театра, которые умеют, играя с воображаемыми предметами, создавать полную иллюзию их реального существования. Но и это возможно лишь в том случае, когда невидимые вещи, обыгрываемые актерами, хорошо знакомы зрителям. А как быть с машиной, еще не изобретенной я, значит, не вызывающей никаких ассоциаций?

А что, если, оставаясь верным Маяковскому и не делая эту машину видимой, дать ее как бы отраженной, заставить работать зрительное воображение так же, как и в кино, путем деталей?

Что, если закрыть эту машину неким экраном, состоящим из прозрачных блестящих планок, на которые падает лишь тень от элементов этой машины?

Пусть только пульт управления, снабженный реалистическими подробностями, подчеркнет «электродинамичность» машины.

Но на что же должен быть похож сам ее силуэт?

Быть может, это нечто вроде фантастического «летатлина», который изобрел покойный художник Владимир Татлин, мечтая о полете человека, быть может, это нечто вроде межпланетного стратоплана?

Но все эти идеи отпадают, как только еще раз внимательно вчитаешься в Маяковского.

Ведь машина поэта путешествует не в пространстве, а во времени. Вот почему она не должна быть похожа ни на одну из существующих машин. Быть может, по какой-то смежной ассоциации она скорее будет напоминать гигантский часовой механизм? Как только мысль о путешествии в пространстве была решительно отвергнута, стало легче фантазировать.

И, вероятно, потому, что автор этих строк много лет работал в кино, ему на помощь пришло это искусство. В тот период, когда шли поиски решения «Бани», на экранах демонстрировался документальный фильм «На стройках Москвы». Сидя в маленьком зале «Новостей дня», я невольно подумал, как обрадовался бы Маяковский преображенному виду столицы.

Маяковский любил кино. Недаром созданию «Клопа» предшествовало написание сценария «Позабудь про камин»; в этом сценарии есть очень важная монтажная фраза. Кадр 196 записан так:

«Книга «Пятилетний план» раскрывается. Направо — было, налево — будет. Страницы иерелистываются по кадрам».

Дальше идет монтаж достижений труда и быта, и в конце Маяковский в скобках делает следующее примечание: «Кадры этой части приведены только для показа построения, так как подробный монтаж должен быть произведен на реальном материале нашего хозяйственного строительства, по хронике наших действительных, к моменту съемки, достижений».

Вот она, искомая «машина времени»!

Ведь с момента написания пьесы до наших дней страна наша пролетела к коммунизму, и мечта поэта стала «весомой, зримой».

Так оформился замысел не механического введения кино в спектакль как иллюстративного зрелищного аттракциона, а как образ «машины времени», как летопись славных дел на пути к коммунизму.

Решение это имело еще и важное идейное значение: в сценической трактовке пьесы существовала опасность своеобразного «перекоса» — ярко написанные сатирические персонажи могли перевесить в зрительном восприятии абстрактно трактованные эпизоды «фосфорической женщины» и вообще всю патетическую линию спектакля, что, кстати, и случилось при постановке «Бани» в театре Мейерхольда. Однако ведь одна из самых сильных особенностей драматургии Маяковского заключается в органическом сплаве большой поэтической темы, прославляющей наше социалистическое «сегодня» и коммунистическое «завтра», с остросатирическим уничтожением всего, что мешает нам на этом пути.

Чудаков, Велосипедкин и окружающая их комсомолия, на которую падает вся тяжесть борьбы с победоносиковыми, оптимистенко и им подобными, получали, таким образом, убедительное и решающее подкрепление в виде того «монтажа достижений труда и быта», о котором мечтал Маяковский в своем сценарии.

Вот с этим замыслом я и пришел весной 1953 года в Театр сатиры, где, к счастью, сразу нашел поддержку директора театра М. С. Никонова и Н. В. Петрова, бывшего тогда главным режиссером. Вскоре в постановочную бригаду вошел и В. Н. Плучек. Это было особенно ценно, так как талантливый режиссер участвовал в качестве актера в первых постановках пьес поэта на сцене театра Мейерхольда и, будучи свидетелем их достижений и просчетов, также мечтал о полноценном сценическом воплощении драматургии Маяковского.

Обо всем этом следует напомнить хотя бы потому, что тот поистине ошеломляющий успех, который выпал через год на долю нашего спектакля, в то время казался настолько проблематичным, что не только за стенами театра, но и внутри него мы столкнулись с активной оппозицией «скептиков», предрекавших провал нашего начинания и требовавших снятия спектакля после первой генеральной репетиции, накануне самой премьеры.

По счастью, этого не случилось. Маяковский, встретившись с сегодняшним зрителем, победил навсегда, бесповоротно и утвердился на советской сцене, вопреки прогнозам всех маловеров.

Но так произошло позже, а в ту пору я, занятый постановкой совместного албано-советского фильма о Скандербеге, одновременно включился в коллективный труд по разработке остальных нерешенных вопросов режиссерского плана спектакля.

А таких трудных проблем оказалось немало.

Трудность первая: что такое образ' Фосфорической женщины?

Здесь нам сразу показалось, что всякое утопическое, «марсианское» решение не отвечает замыслу поэта. Ее фосфоризм, ее свечение — это не внешний эффект. Прежде всего это внутренняя .«лучистость», обаяние облика морально чистого советского человека, и чем ближе ее образ будет напоминать передовых советских женщин нашего времени, чем будет она проще и сердечней, скромней и обаятельней, тем убедительней и поэтичней прозвучат ее слова о коммунизме.

Это снятие всякой «инфернальности» с образа, уже после постановки спектакля, вызвало весьма разноречивые отзывы критики. Нашлись как горячие защитники, так и противники такой трактовки, но прием зрителя на каждодневном спектакле нас еще более убедил в ее правильности.

Трудность вторая: почему Маяковский назвал «Баню» драмой? Что это — полемическое озорство или глубокий замысел? Внимательное прочтение пьесы убедило нас в том, что подзаголовок этот

не случаен. Во-первых,'потому, что в пьесе есть сцены, написанные в чисто драматическом ключе. Таково все начало четвертого действия на лестнице и вообще вся линия взаимоотношений Поли и Победоносикова. Поля — образ драматический, несущий большую тему трагической женской судьбы, страдающей от ханжества и двуличия победоносиковых.

Фигура бухгалтера Ночкина также отнюдь не водевильная, а драматическая. Мы склонны даже были видеть в ней, раскрывая ее перед актером, некое сходство с Акакием Акакиевичем из гоголевской «Шинели». Но Маяковский повернул этот образ по-своему. Маленький человек предстает перед нами не только запуганным и забитым, но в меру сил своих и возможностей восстает он против «значительного лица», воплощенного в фигуре Главначпупса. В целом всю проблему борьбы с бюрократизмом Маяковский ощущал не только сатирически, но и драматически. Это обязывало нас, режиссеров, к серьезности в трактовке основных положений пьесы.

Трудность третья: укоренилась легенда о том, что если поэту удались сатирические персонажи, то образы положительные — изобретателя Чудакова и комсомольцев — остались как бы нереализованными, схематичными, дидактичными. Однако- при внимательном чтении пьесы этот довод оказывался несостоятельным.

Чудаков, обаятельная фигура одержимого энтузиаста, как нам показала практика, зажил на сцене, как фигура мечтателя, восторженного, чуть рассеянного, чуть смешного и в то же время целеустремленного.

Велосипедкин, этот «пожиратель пуговиц бюрократов», оказался в центре спектакля, как только актер Борис Рунге поверил в текст автора, вобравший в себя все характерные черты комсомольского энтузиаста начала первой пятилетки.

Этих двух персонажей, окруженных коллективом комсомольцев, сопровождаемых Полей и Ночкиным и возглавленных во второй половине пьесы Фосфорической женщиной, оказалось вполне достаточно, чтобы выявить основную идейную направленность «Бани», ее сверхзадачу — неукротимую волю к построению коммунизма, к полету в будущее.

С сатирическими персонажами было легче. Они выписаны подробно и остро, но перед началом репетиций мы прочли актерам знаменитое гоголевское «Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора»:

«Больше всего, надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального даже в

последних ролях. Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней, чем как в самом деле есть то лицо, которое представляется. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собой в той сурьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии».

Следуя этому завету, мы просили наших актеров отнестись с огромной серьезностью прежде всего к мыслям поэта, к его тексту. Мы предупредили, что поведем их испытанным путем сценического реализма в раскрытии и трактовке образов так, как если перед нами была бы пьеса Чехова, Горького или Островского.

Мы просили их откинуть все поиски внешнего комикования, забыть всякую терминологию типа «гротеск», которая возникала раньше при упоминании имени Маяковского. Ведь тот искомый стилистический новый сплав «драмы с цирком и фейерверком» возникнет позже, органически, когда соединится вдумчивая реалистическая работа актеров над образами с общим постановочным решением.

И, наконец, самой главной задачей поставили мы и перед самими собой и перед актерами — прежде всего донести полнозвучное, великолепное слово Маяковского.

В ранних спектаклях за суматохой внешнего действия это слово часто терялось, пропадало. Существовала также ложная традиция — подавать его «плакатно», то есть только с ораторской интонацией. Однако при внимательном прочтении пьесы оказалось, что слово Маяковского не только поэтично выпукло и образно, но также имеет то, что мы называем подтекстом, оно выявляет характер роли и очень сценично при правильном и бережном с ним обращении. Пристальное изучение драматической конструкции пьесы показало, что она не нуждается ни в каких изменениях, за исключением одного. В начале пятого действия мы сделали перестановку двух первых явлений. У Маяковского картина начинается с очереди бюрократов, мы же начали ее с речи Фосфорической женщины, для того чтобы яснее сделать весь посыл акта. Маяковскому казалось, что надписи «Бюро по отбору для переброски в коммунистический век» будет достаточно, однако на деле это не подтвердилось. Зрителю должно быть ясно с самого начала, какой коренной перелом произошел в действии, как изменилось соотношение сил и почему в очереди теперь очутились победоносиковы.

Второй спорный вопрос возник при постановке третьего действия — сцены в театре. Маяковский ввел пародийную интермедию,

направленную против приспособленческих пантомим и балетов, распространенных в то время и пытавшихся втиснуть новое содержание в примитивно-условные формы различных аллегорических «действ».

Однако сегодня таких явлений на сцене советского театра уже не существует, и если действительно необходимо было что-либо пародировать, то совсем не это, а стандарты бесконфликтных или «производственных» пьес. Итак, надо было либо дописать за Маяковского новый текст, либо сделать купюру. Мы пошли на второе, так как хотя эту пантомиму и можно было бы зрелищно сделать очень эффектной, но она выглядела бы лишь чисто эстетическим украшением, лишенным всякого точного политического прицела, что отнюдь не лежит в стилистике Маяковского.

При разработке сценического оформления «Бани» у меня также возникло много раздумий. Что же это должны были быть за декорации? Маяковский справедливо требовал от театра зрелищности, но та условная конструкция, в которую была заключена «Баня» на сцене ТИМа, как мне кажется, отнюдь не соответствовала стилистике поэта.

С другой стороны, существовало ходячее представление о том, что раз Маяковский «гиперболичен», то и сценическое оформление должно быть таким же. Уж если Победоносиков бюрократ в квадрате, то и стол его и телефон должны быть преувеличенными, гигантскими, выходящими из рамок обычного. Мне казалось это неправильным. Точный отбор выразительных деталей, их реалистичность, при отсутствии в то же время натурализма, тщательное использование сценического пространства и света — вот что должно было быть положено в основу сценического оформления.

И здесь надо было обратиться опять-таки прежде всего к Маяковскому, но уже не к поэту, а к художнику. Его «Окна РОСТА», такие лаконичные, яркие и выразительные, послужили отправной точкой для макета. Отсюда возник и портал с масками и рожами, прямо взятыми из «Окон РОСТА». Отсюда и первый занавес на тему о бюрократизме, скомпонованный из этих же мотивов. Все это придало спектаклю зрелищную праздничность и нисколько не вошло в противоречие с реалистически обобщенной трактовкой места действия.

Однако стоило мне разделить сцену на два этажа (так как образ, задуманный Маяковским, подсказывал поместить Победоносикова выше его подчиненных, кроме того, это давало возможность достичь той быстрой, почти шекспировской смены явлений, которые

применил Маяковский в конструкции своих пьес), как немедленно возникли разговоры о«формализме» и «конструктивизме». Нам пришлось пренебречь этими опасениями, и отзывы зрительного зала и прессы впоследствии подтвердили закономерность нашего решения.

Трудности встретили нас также и в четвертом действии, на лестничной клетке, куда должна была быть вытащена «машина времени». Но так как элементы ее мы видели уже в первом акте, то стоило показать лишь несколько ярко подсвеченных планок, чтобы у зрителя возникла ассоциация с машиной, а люминесцентные краски, примененные в умеренной дозе при появлении Фосфорической женщины, создали эффект необходимой фееричности.

Простой прием смены почти фотографического одноцветного задника, воспроизводящего Арбатскую площадь конца 20-х годов, на небо глубокого синего топа за окнами кабинета Победоносикова, когда превращается он в штаб-квартиру полета в будущее, дал возможность резко изменить пластическую атмосферу между первой и второй половиной пьесы.

В последнем акте тот же принцип ассоциативного воздействия, обращенного к фантазии зрителя, где машина также показана лишь отраженно, игрой светотени, перерастал в финале в точную реализацию ремарки Маяковского, где было сказано, что Победоносиков и компания очутились «скинутыми и раскинутыми чертовым колесом времени».

' Отсюда и появился в макете тот наклонный деревянный круг, который, с одной стороны, вызывает ассоциацию с чертовым колесом, с другой — выгодно рисует на фоне горизонта фигуры актеров. И так же из последней реплики Победоносикова родилась мысль закончить спектакль проекцией портрета Маяковского, где даже из простого контраста масштабов между маленькой скрюченной фигуркой бюрократа и крупным планом поэта возникает образный итог этой замечательной пьесы.

В костюмах, выполненных по эскизам молодого художника Ю. Могилевского, мы решили сохранить стилистику эпохи конца 20-х годов, но у некоторых персонажей (как, например, у Победоносикова) неназойливо приблизить их к современности, не гонясь обязательно за точным покроем пиджака и брюк того времени.

В музыке композитора В. Мурадели лейтмотивом стал «Марш времени», перемежающийся со звуковыми характеристиками отрицательных персонажей, построенными на музыкальном фольклоре эпохи плюс чисто драматические, эмоциональные куски, как, напри-

мер, превосходно написанный прелюд для рояля, служащий увертюрой к четвертому акту.

После «Бани» естественным было наше обращение к «Клопу», тем более что политическая актуальность этой пьесы еще более возросла за последнее время. Мещанство, против которого так яростно боролся Маяковский, низкопоклонство и обывательщина нашли себе новые формы выражения у некоторой части нашей молодежи.

Сегодня Присыпкин — это, несомненно, «стиляга», это тот грибок «плесени», который вытравливаем мы из нашего быта. Недаром в нашем спектакле, когда к размороженному Присыпкину обращается в последнем акте директор зоосада: «А ну скажите что-нибудь коротенькое, подражая человеческому выражению, голосу и языку», он испускает тарзаний вопль.

Однако, несмотря на все свои неоспоримые достоинства, пьеса также лежала без движения. Объяснялось это, очевидно, тем, что театры смущала вторая половина пьесы, происходящая в будущем. Будущее это было написано поэтом в том же комедийном ключе, как и вся пьеса. Некоторые критики склонны были видеть здесь чуть ли не высмеивание социализма. Дело дошло до того, что один из театров предполагал трактовать всю вторую половину пьесы как сон пьяного Присыпкина. Это, конечно, чудовищное искажение замысла поэта. Юмор нисколько не уничтожал высокого пафоса мечты поэта о будущем. Надо было только опять-таки найти его образное сценическое решение.

Не будем забывать, что Маяковский переносил действие в недалекое будущее, всего на пятьдесят лет вперед. Из них прошло уже двадцать пять лет.

Нужно ли нам было забираться в какую-то утопическую «уэллсовщину», когда на наших глазах в стране произошли гигантские изменения и «построенный в боях социализм» нашел уже свое и зрительное воплощение?

Разве, например, Дворец науки на Ленинских горах не привел бы в восхищение самого поэта и не посвятил бы он ему вдохновенные строки новой поэмы? Вот она, та частица будущего, о котором мечтал Маяковский, и на его фоне еще более жалкими и смешными покажутся современные присыпкины.

Поэтому я и решил в макете перенести всю вторую часть спектакля не в абстрактную, условную обстановку, а на площадку перед реальным Московским университетом на Ленинских горах, только в **1979 году.**

Исходной точкой всего режиссерского замысла послужило опять-таки авторское определение «феерическая комедия». Значит, не нужно бояться на сцене всех элементов зрелища, но трактованных не самодовлеюще, не для эстетического украшательства, а для наиболее полного раскрытия идеи пьесы, ее поэтики.

Тема пьесы была подсказана поэту самой жизнью. Подборка газеты «Комсомольская правда», направленная против уродливых явлений в молодежном быту, подкрепила фактическим материалом замысел драматурга. Поэтому мне показалось органичным, если на сей раз не «Окно РОСТА», но полоса «Комсомольской правды» того времени образует основной занавес. На эту полосу легли и строчки самого поэта, и те факты, которые сообщала газета, и карикатуры на присыпкиных того времени, словом, весь боевой публицистический материал послужил как бы запевом к спектаклю.

А когда во второй половине мы перенесем зрителя в будущее, то пусть это будет та же «Комсомольская.правда», но уже отмечающая на своей полосе двадцатипятилетие Дворца науки, и мы не сомневаемся, что будущие редакторы этого будущего номера газеты также украсят его стихами Маяковского, как сделали это мы на своем занавесе.

И по-прежнему мы хотели бы, чтобы, когда раздвинется этот занавес, на сцене главенствовало бы с л о в о поэта. Отсюда мы позволили себе, учитывая опыт первой постановки «Клопа», не послушаться автора и в начале спектакля не выпускать из зрительного зала торговцев с их острыми репликами. В общем гуле, когда раздваивалось внимание публики, пропадала почти эпиграмматическая меткость этого текста. Поэтому, по нашему замыслу, торговцы как бы проплывают перед зрителем, каждый по отдельности, выхваченный лучом прожектора, как скульптурно вылепленные фигуры, характерные для нэповской Москвы, чеканно и броско доносящие стих поэта. Отсюда возник на весь спектакль двигающийся планшет на первом плане сцены, который помог нам и в остальных картинах.

Но если там двигаются фигуры торговцев, почему бы нам не представить себе, что навстречу им также появляется и трио главных персонажей: Присыпкин, Баян и мадам Ренессанс. Они прекрасно могут усесться на традиционного московского «Ваньку» тех времен, и тогда сзади за ними тихо проплывет панорама заснеженной Москвы, и мы сразу перенесемся в атмосферу эпохи.

Не забудем также и здесь о Маяковском-художнике. Ведь это был расцвет его деятельности как пропагандиста советской торговли.

В содружестве с художником Родченко он создал свой знаменитый «моссельпромовский» цикл. И если сквозь мягко падающий снег московской ночи постепенно просветятся транспарантом зазывные, нарядные, такие «маяковские» рекламы, то это, по нашему ощущению, еще больше облегчит зрителям их вхождение в «круг» спектакля.

Работая с актерами над второй картиной комсомольского общежития, мы еще раз убедились, как несправедливы были упреки поэту, что не умеет он лепить образы «живых людей». Текст дает полную возможность показать вереницу хотя и эпизодических, но ярких и индивидуально обрисованных характеров молодежи тех лет. А какой острый политически и в то же время выразительный сценически конфликт возникает вокруг Присыпкина и как оправдано трагическое звучание финала этой сцены!

Поэтому *ж* зрительно общежитие мыслится нам не в унылом традиционном павильончике. Может быть, будет достаточно опять лить нескольких выразительных деталей, а глубинное решение сценического пространства с перспективой уходящего вдаль нависшего потолка коридора, вероятно, точнее и реалистичнее создаст образ общежития, чем скрупулезно воспроизведенные натуралистические подробности.

Когда мы попадаем на торжественное бракосочетание Эльзевиры Ренессанс с Пьером Скрипкиным сквозь витрину парикмахерской, то встречаемся с гостями, напоминающими манекены, расположившиеся на этой витрине. Здесь будет все сначала чинно и благопристойно, как полагается по «хорошему тону», к которому так стремятся посетители этого бала, чьим апостолом является Олег Баян. Но постепенно, под Влиянием винных паров, все деформируется, как в кривом зеркале, которым мы и украсим задний план сцены, для того чтобы еще больше подчеркнуть ту сатирическую фантасмагорию, которой оканчивается это «совершенно необычайное происшествие».

Феерия пожара мыслилась также не как натуралистическое воспроизведение зловещего бедствия — иначе вряд ли поэт позволил бы себе на его фоне пожарным распевать куплеты. И здесь мне опять на помощь пришло кино — его веселая разновидность — мультипликация. На всем зеркале сцены заплясали в четком ритме огненные языки, скособочились, поплыли зализанные физиономии восковых манекенов, голубые струи рисованной воды скрестились на экране, превратились в сосульки и образовали слово «антракт», зафиналивающее первую половину спектакля.

Итак, мы в будущем. Здесь мы позволили себе единственную небольшую купюру — разговор о смазке аппарата для голосования. Мы разрешили себе это только потому, что нам кажется, проживи Маяковский еще несколько лет, он обязательно написал бы эту сцену по-иному. Поэт упоминает об экранах и отдельно о радиотрубах для переклички различных районов федерации по вопросу о размораживании Присыпкина.

Не лучше ли представить себе, и это будет, как нам кажется, в стиле Маяковского, все вертикальное пространство сцены заполненным экранами телевизоров разных размеров. Применение простого эпидиаскопа позволило воссоздать перед зрителем как бы цветную телеперекличку, которая в 1979 году не только вполне возможна, но и, вероятно, уже покажется нашим потомкам глубоко отсталой и даст им законный повод посмеяться над бедностью нашей технической фантазии.

Во второй половине спектакля мы столкнулись еще с одной непредвиденной трудностью — обилием эпизодически действующих лиц. Малочисленность труппы Театра сатиры, при условии, если даже каждый актер будет играть по несколько ролей, никак не давала нам возможности заполнить этот список.

Жанр пьесы подсказал нам иное решение. Мы применили прием откровенной трансформации. Шесть актрис, как бы шесть представительниц театра и в то же время девушек из будущего, ведь могут одновременно нести функции и газетчиц, и санитарок, и продавщиц в зоологическом саду, если только слегка трансформировать их костюмы. Мы прибегали к этому приему с легким сердцем, будучи уверены, что и здесь следуем стилистике автора, — недаром все будущее написано им в отчетливо юмористической, шутливой интонации.

Так же в жанре сценической шутки мы решили размораживать Присыпкина. Но, как известно, юмор становится доходчивым только тогда, когда несущий его на сцене актер вполне серьезен, поэтому мы и просили участников этого эпизода, профессора, докторов и ассистентов, отнестись к этой операции с надлежащей собранностью и верой в предлагаемые условия игры.

Седьмая картина, где обостряется эпидемия, занесенная Присыпкиным, представляет особые трудности для режиссуры. При анализе действия она оказывается построенной автором по принципу обозрения. Обозреватели — президент репортажа и группа юношей и девушек. Перед ними и зрителями проходят персонажи в различных

стадиях «заболевания». Здесь важно найти точный и конкретный сатирический прицел для каждого очень короткого куска.

Что такое сегодня «лунатичка», высмеянная Маяковским? Романсовая лирика Уткина и Жарова, распространенная во время написания пьесы, теперь потеряла свою остроту. Нужно было найти новый, злободневный объект сатиры. Стало очевидным, что сегодня надо вытащить на сцену распространенный тип девицы, истерически кликушествующей перед своими кумирами, будь то модный тенор или киноактер. И пусть она, эта современная «лунатичка», завороженная своими «избранниками», повторяет пошлые строки сегодняшних «романсов».

«Двуполые четвероногие» — это, конечно, существующие, к сожалению, и поныне «буги-вуги» и «мамбо» современных стиляг. «Тридцатиголовая шестидесятиножка», тогда демонстрируемая только в московском мюзик-холле, теперь действительно «разокеанилась» в голливудских изделиях на всех экранах мира, ее уродливое порнографическое бедроверчение мы, вероятно, лучше всего передадим... куклами.

А для «пивной» эпидемии, о которой мечтает заболевший алкогольной горячкой, может пригодиться испытанный прием обозрения — оживший лубок, выполненный меткой рукой художника из «Крокодила» [1].

И, наконец, последняя картина — торжество в зоосаде. Как скромными средствами театра передать масштабы слета гостей и друзей со всех концов земного шара? И здесь мы еще раз использовали мультипликацию, но в форме диалога между распорядителем и экраном, на котором возникает и фантастический аэрокорабль бразильцев и вся та очаровательная атмосфера юмористической и слегка наивной праздничности, которой наполнена эта сцена.

Поэтому и звери в клетках зоосада выглядели словно сошедшими с рисунков Маяковского. Жирафы удивленно заглядывали на Присыпкина, а лев морщился и чихал от винного перегара нового соседа по клетке.

Финал — может быть, наибольшая трудность для режиссуры. Здесь нужно достигнуть того сатирического обобщения, о котором мечтал Маяковский, когда выкидывал Присыпкина на самый край авансцены, приемом, похожим на обращение городничего из «Реви-

[1] К сожалению, по техническим причинам этот прием не удалось полностью осуществить, и на сцене осталась лишь увеличенная превосходная карикатура художника К. Ротова.

зора». Мы долго искали завершающую точку спектакля и после многих вариантов остановились на кольцевом построении, повторив в виде рефрена к началу спектакля появление на движущемся планшете теперь уже не фигур торговцев, а персонажей свадьбы, застывших, как восковые манекены из витрины прошлого, — вслед за ними в сценическое небытие уплывает и наш развенчанный герой.

Так, работая над пьесами Маяковского, испытываешь чувство величайшей благодарности к поэту-драматургу, ставящему силой своего новаторского гения самые увлекательные задачи. Решить их можно только при отдаче всего себя, всей своей искренности, изобретательности и фантазии — основных свойств режиссерской профессии, а это значит испытать еще раз самую большую человеческую радость, радость творческого созидания.

КОНСТАНТИН МАРДЖАНОВ

Это было весной 1919 года, в столице Советской Украины — Киеве, только что освобожденной из-под власти немецких оккупантов и их ставленника гетмана Скоропадского.

Держа под мышкой увесистую папку со своими театральными эскизами, поднимался я по коротенькой улице, ведущей к бывшему Соловцовскому драматическому театру. И как было не волноваться? Ровно в полдень мне было назначено явиться для знакомства с Константином Александровичем Марджановым, уже тогда знаменитым режиссером, возглавлявшим в качестве заведующего театральным отделом Наркомпроса всю театральную жизнь Украины.

Марджанов! Это имя связывалось и с его легендарной постановкой «Пера Гюнта» в Московском Художественном театре, и с основанием Свободного театра в Москве, и с опытом воссоздания трагедии

Уайльда на сцене Троицкого театра в Петрограде. Словом, он принадлежал к той плеяде режиссеров-новаторов, которая всегда пленяет воображение юношей, в тайниках души также мечтающих о создании нового театра.

За плечами у юноши, поднимавшегося в этот весенний день по Киевской улице, не было еще ничего, кроме страстной влюбленности в поэзию Блока и Маяковского, нескольких лет обучения живописи у различных художников и той творческой одержимости, которая позволила накопить на сей раз аккуратно уложенные в папку многочисленные эскизы и проекты театральных постановок, «Лирических драм» Блока, «Мистерии-буфф» Маяковского, иллюстраций к «Идиоту» Достоевского и «Двенадцати» Блока.

Знакомство юноши со знаменитым режиссером облегчалось тем обстоятельством, что еще в 1917 году в Харькове был образован так называемый «Художественный цех», объединивший под руководством режиссера Павла Ивановича Ильина студийный театр и различные мастерские. В одной из них, у художника Э. А. Штейнберга, и обучался живописи автор этих строк.

Ильин был человеком передовым. В своем маленьком театрике, с труппой, состоящей из его учеников (в их числе был, между прочим, и талантливейший Дмитрий Орлов), ставил он изобретательной ярко интермедии Сервантеса (из них особенно удалась ему «Саламанкская пещера») и малоизвестную «Трагедию об Иуде принце Искариотском» Ремизова и, наконец, рискнул он осуществить так и оставшуюся нереализованной мечту Станиславского о сценическом воплощении драмы Блока «Роза и крест». Во всех этих спектаклях юноша, уже тогда очарованный магией театра, принимал участие и в качестве помощника режиссера и просто мальчика на побегушках, ибо здесь придется сознаться, что ему было в то время всего четырнадцать лет.

Пусть не удивит сегодняшнего читателя столь ранний возраст, в котором начал свой путь в искусство автор этих строк. Это не только его удел, но и всего его поколения. Не будем забывать, что то были годы великой революции, годы, когда молодая Советская власть распахнула все двери перед исполненной энтузиазма молодежью, влюбленной в революцию, в жизнь, в искусство, годы, когда так много было «вакансий», освободившихся либо в результате бегства растерявшихся представителей старой интеллигенции, либо нежелания их сотрудничать с новой властью.

Для нашего поколения, 'так же как и для нашего учителя Маяковского, не было проблемы «признавать или не признавать» Советскую власть. Она была наша, хотя многие из нас по происхождению своему и воспитанию были выходцами из мелкобуржуазных интеллигентских семейств.

Естественным ходом событий П. И. Ильин стал ближайшим сотрудником и помощником Марджанова. Он замещал его и по линии ТЕО и по руководству труппой единственного в городе русского драматического театра, образовавшегося на месте частной антрепризы Дуван-Торцова. Сам антрепренер, одутловатый, грузный человек, вместе со своей дочерью, молодой подававшей надежды актрисой, остался в этой труппе. Состояла она из таких крупных и очень популярных актеров, как В. Л. Юренева, Н. Н. Соснин, Н. А. Светловидов, перемешавшихся теперь с группой талантливой молодежи, на которую делал ставку Марджанов.

Марджанов страстно любил молодежь, и она ему платила тем же. Это не означало, что Марджанов противопоставлял молодежь старшему поколению мастеров. Нет, он пытался соединить их вместе, но его вера в творческие возможности молодежи граничила почти с фанатизмом. Его доверие молодежи было безграничным. Мы это испытали на себе. Вот почему не было ничего удивительного в том, что шел я в этот весенний день на свидание с знаменитым мастером. Достаточно было П. И. Ильину сказать о том, что в городе живет молодой художник, как Марджанов ответил: «Приведите его ко мне».

Я вошел в большое, залитое солнечным светом фойе театра. Очевидно, только что закончилась репетиция, проходившая за длинным столом, а по углам фойе еще толпилась кучками актерская молодежь, взволнованная, с какими-то сияющими особой радостью, которую дает только творчество, глазами, а в конце стола сидел совершенно седой человек с таким пронзительным взглядом черных пытливых и почти магнетических глаз, что я остановился, оробев. Мое смущение увеличилось еще оттого, что на столе перед седым человеком уже лежали чьи-то яркие эскизы, а возле него, с такой же папкой, как и у меня, стоял юноша моих лет, почти мой двойник.

— А вот и еще один, — произнес Ильин, единственный мне здесь знакомый человек. — Не робейте, — и он подвел меня к столу.

— Вот и хорошо, — сказал человек с седыми волосами. — У нас их будет двое. Познакомьтесь. Это Гриша Козинцев — молодой художник.

Мы неловко пожали друг другу потные от волнения руки. Тем временем Ильин взял мою папку и высыпал на стол ее содержимое. Эскизы оказались тоже схожими с работами моего нового

знакомца. Марджанов рассматривал их один за другим, с довольным прищуром, откладывая некоторые в сторону. С видимым удовольствием копался он в этой пестрой груде юношеских дерзких замыслов.

— Прекрасно, — сказал он, вставая. — Вот я вам двоим и поручу оформить мою новую постановку. Сделайте мне декорации и костюмы к оперетте «Красное солнышко», она же «Маскотта». Знаете вы такую? Я давно мечтаю поставить ее. Прекрасная вещь... А Наталия Ивановна Тамара также давно хочет сыграть роль Маскотты. Ну как, беретесь? — обратился он к нам.

Удивительно, что он беседовал с нами без всякой снисходительности, совершенно серьезно, как со взрослыми, уже зарекомендовавшими себя художниками. Ему, видимо, понравились наши работы, и ему было совершенно безразлично, что нам обоим вместе было немногим более тридцати лет. Как я убедился впоследствии, так он разговаривал не только с нами. Если замечал он в ком-либо признаки одаренности, то ему совершенно безразличны были стаж или возраст. Вернее даже сказать, молодость каждого из обращавшихся к нему раззадоривала его, пробуждала особую тягу, особый аппетит ко всему молодому, неизведанному, смелому. Ему как бы доставляло особое удовольствие своеобразно рисковать, выдвигая часто неожиданные кандидатуры молодых актеров на ту или иную роль, молодых художников на ту или иную постановку, молодых авторов той или иной пьесы.

—А двери театра открыты для вас всегда. Приходите, когда хотите. Посмотрите, как мы работаем, а может, и поможете нам.

И, улыбнувшись мягко и приветливо, он посмотрел на нас каким-то своим, особым, «марджановским», добрым и лукавым взглядом и стремительно (как все, что он делал) ринулся куда-то вглубь, в зрительный зал, на очередную репетицию.

Мы остались одни в опустевшем фойе, с глазу на глаз, двое мальчиков, превратившихся за одну волшебную минуту в учеников замечательного режиссера и даже (о чудо!) художников его будущей постановки.

Усевшись на подоконнике, на лестнице артистического хода, мы, по-мальчишески перебивая друг друга и захлебываясь от нахлынувшего на нас восторга, быстро установили общность творческих пристрастий и подружились так, как только можно подружиться в эту счастливую юношескую пору.

Обстоятельства для работы в театре сложились для нас тем более благоприятно, что для своей первой постановки «Фуенте Овехуна» («Овечий источник») Лопе де Вега Марджанов выбрал тоже молодого художника — Исаака Рабиновича.

Этот высокий, стройный, черноволосый, выделяющийся своей библейской красотой молодой художник, лишь недавно закончивший Киевское художественное училище, был старше нас лет на семь и уже заставил обратить на себя внимание своими несколькими яркими и смелыми декоративными опытами, правда, для пока еще случайных постановок одноактных пьес Евреинова. Марджанов со своим безошибочным чутьем в отношении молодых талантов высмотрел Рабиновича и поручил ему оформление трагедии великого испанского драматурга.

Рабинович стал для нас с Козинцевым как бы старшим товарищем и даже учителем, хотя мы не склонны были преклоняться перед какими-либо авторитетами; дарование этого художника, обладавшего большим творческим и человеческим обаянием, было нам очень близко. Работа в театре сложилась удачно, так как мы не только присутствовали каждодневно на всех репетициях Марджанова, но и нашли свое рабочее место. Мы помогали Рабиновичу в изготовлении декораций, овладевали техническими секретами росписи задников, раскрашивали ткани, предназначенные для костюмов, словом, с головой окунулись в волшебный и сумасшедший мир театрального закулисья.

На наших глазах рождался один из самых замечательных спектаклей советского театра, и, наблюдая вплотную этот творческий процесс, я впервые понял, что такое настоящая театральная режиссура.

Марджанов по своей природе не был режиссером «кабинетного» типа. Мы никогда не слышали от него длинных теоретических речей. В его творчестве было многое от щедрой и острой импровизации. Он воспламенялся на репетициях, никогда не сидел неподвижно за режиссерским столиком и метался между сценой и партнером. Он творил спектакль как бы «на глазок», тут же, сразу, в присутствии иногда изумленных или потрясенных его участников. Он, очевидно, очень доверял этой своей режиссерской интуиции и свойствам своего артистического темперамента.

Но это не мешало ему соблюдать основной закон режиссерского творчества — обязательность общего руководящего постановочного замысла, того предварительного режиссерского видения спектакля, той конечной цели, к которой он стремился во время процесса его создания. Поэтому про Марджанова нельзя было сказать, что он приходил на репетиции, не готовясь или что его импровизация шла

вне всякого русла. Он мог ошибаться в замысле, но если уж он внутренне его принял, то в реализации был настойчив и последователен.

Так родился замечательный макет Рабиновича интересного и необычного решения «Фуенте Овехуна». Я не могу сейчас сказать, кому именно принадлежит идея этого макета. Да думаю, что это и не очень важно. Будучи свидетелем работы Марджанова и Рабиновича над тремя постановками, я убедился в том, что их сотрудничество было органично. Они хорошо дополняли друг друга, понимая с полуслова, и я полагаю, что и макет этот родился в результате взаимных творческих предложений; здесь режиссер неотделим от художника.

Марджанов не был сторонником театра без занавеса. Он не стремился ни к уничтожению рампы, ни к внешним сценическим новациям, вроде модных тогда выходов из зрительного зала, и т. д. Сценическую иллюзорность считал он также средством театральной выразительности и поэтому все свое внимание направил на решепие самой площадки.

Макет в целом рисовал образ испанской деревни, но выраженный не натуралистически, а в обобщенных формах. На первом плане крупные архитектурно лаконичные башни, пламенно-оранжевые, словно напоенные солнечным светом, в глубине живописный задник из таких же обобщенных форм зеленых полукружий деревьев и квадратов деревенских домов.

Новшеством являлось присутствие на планшете как бы второй сцены. От правой кулисы насквозь в глубину уходил помост, окаймленный теми же башенными полукружиями, но перекрытый вторым большим занавесом. Занавес этот, в противоположность горячему желто-красному колориту деревни, был выдержан в холодной сине-черно-серебряной гамме. На эту вторую сцену Марджанов перенес все дворцовые эпизоды, как известно, часто чередующиеся у Лопе де Вега с народными сценами. Контраст между королевским дворцом и площадью Фуенте Овехуна, по мысли режиссера, должен был быть подчеркнут и средствами цвета. Кроме того, все сцены с «власть имущими» Марджанов трактовал как марионеточное представление. Актеры, изображавшие знать, были, по воле режиссера, заключены в рамки условной стилизованной игры, в противовес полнокровной, темпераментной, реалистически трактованной крестьянской массе, бушевавшей на левой половине сцены. В правом ее углу, когда раздвигался занавес, возникал мир фантошей, призрачный и лживый, как бы скованный условностью светских манер, церемониала и этикета. Умозрительно и теоретически, казалось, можно возражать против этого приема, но любопытно, что в спектакле он не ощущался, как придуманный театральный «аттракцион», и не вызывал ни тени сомнения даже у очень неискушенного зрителя. Марджанов силой своего таланта и интуиции верно нашел ту грань, ту меру гротесковости, которая необходима была ему для точного выражения идейного замысла.

Введением второй сцены Марджанов как бы продолжал архитектурные традиции шекспировского театра «Глобус», а с другой стороны, добился непрерывности сценического действия, необходимой для трагедии Лопе де Вега.

В спектакле были заняты актеры всех поколений. Роль Лауренсии Марджанов неожиданно поручил Юреневой, уже тогда весьма популярной актрисе, специализировавшейся до сей поры на ролях «вамп» — роковых женщин-соблазнительниц, мечущихся и истерических, типа героинь Леонида Андреева («Катерина Ивановна»), и Винниченко («Черная пантера»). Очевидно, доверяя незаурядному дарованию актрисы, Марджанов хотел сломать это амплуа, поручив ей роль народной крестьянской героини. И работа над образом Лауренсии оказалась для Юреневой ее вторым творческим рождением. Она сыграла ее превосходно. А свойственная ей особая, чуть тягучая манера речи, подчеркнутая пластичность движений, словом, все, что было иногда претенциозным и с трудом переносимым в декадентских драмах, пытавшихся якобы передать «вечно женственное» в современных героинях,* прекрасно легло в новом качестве на своеобразный, но совершенно реалистический рисунок роли испанской крестьянки, истомленной трудом и зноем, резко переходящей от взрывов веселья к трагическому отчаянию.

Рядом с Юреневой, Светловидовым и Сосниным в спектакле была занята и вся молодежь театра. Одним Марджанов поручил роли, других занял в народных сценах, ибо, по его замыслу, героями спектакля должны были быть не только персонажи, но и все в целом население Овечьего источника.

Здесь Марджанову пригодился, очевидно, опыт его работы в Художественном театре. Он разбудил творческую фантазию всех, даже бессловесных, исполнителей, наделил их воображаемыми биографиями и, сохраняя индивидуальную трактовку каждого персонажа, сумел сплотить в едином мизансценном рисунке и ритме.

Вообще же ритму и темпу Марджанов придавал огромное значение. Может быть, здесь и сказались национальные особенности его таланта.

Я никогда не работал с Вахтанговым, но видел все его постановки в самом их, так сказать, горячем виде, на генеральных репетициях или первых представлениях, дружил со многими из учеников Вахтангова и, как по их отзывам, так и по собственному ощущению, мне кажется, что он, при всем различии, был чем-то сродни Марджанову. Вахтангов в своих творческих устремлениях был более склонен к философскому обобщению, но и Марджанов и Вахтангов, быть может, потому, что один из них родился в Грузии, а другой — в Армении, были по складу своего дарования импульсивными, моторными, темпераментными постановщиками. Рациональному, несколько алхимическому складу мышления, свойственному таким режиссерам, как Мейерхольд или Таиров, Вахтангов и Марджанов противопоставляли безудержное, интуитивное общение с «командой» своего театрального корабля. В сотворчестве с ней рождали они свои спектакли, иногда взлохмаченные и не всегда логичные, но обязательно заразительные и обаятельные, покоряющие не столько строгой логикой замысла, сколько закономерностью воздействия искреннего и чистого таланта.

Обоим им была свойственна тяга к контрастам трагического и смешного — недаром особую радость находил Вахтангов именно в одновременной работе над «Гадибуком» и «Принцессой Турандот», а Марджанов — над «Саломеей» и «Четырьмя сердцеедами». Обоим им были присущи «южные» черты театрального стиля; контрасты ритма, яркость красок, сочный мазок декоративной живописи вместо тонкого рисунка акварельной кисточкой, любовь к музыке и пляске, органически вплетающихся в драматическое действие. Словом, как бы ненаучно ни выглядели эти мои догадки, но в моем юношеском восприятии так и остались Вахтангов и Марджанов как художники, пронзенные солнцем юга.

Константин Александрович лепил на площадке мизансцены, как скульптор. Это не значило, что он любил статуарность. Нет, наоборот, он никогда не позволял себе кокетничать изысканностью режиссерского рисунка. Изваяв группу, он задерживал ее в паузе ровно столько, сколько требовал смысл и ритм 'Сценического действия, затем сейчас же сам рассыпал ее, перетасовывал, изменял, мял, как ваятель глину, и вновь собирал, проявляя неисчерпаемую изобретательность в этой работе с живым человеческим материалом. Его мизансцена являлась одновременно и действенной и пластически выразительной.

В этом отношении его метод мизансцены принципиально отличался от метода Камерного театра, где вы всегда ощущали заданность формы, где характер действующего лица часто подменялся позированием и где рисунок мизансцены иногда просвечивал, не совпадая с драматическим действием и стилистикой автора.

Наилучшее описание спектакля и впечатления, производимого им на зрителя, сохранилось в записках В. Л. Юреневой:

«У Лопе де Вега крестьяне привозят подарки на возах. Марджанов остроумно и забавно изобразил передачу даров.

Крестьяне стояли кругом и передвигали руками веревку, на которой с равными небольшими интервалами были нанизаны окорока, чудовищной величины тыквы, арбузы; гуси в ослепительно белом оперении висели вниз черными клювами. Гроздья винограда, розовые поросята чередовались с серебристыми рыбами, яблоками... Обильные дары широким хороводом двигались по сцене под музыку, поражая красотой й вызывая взрывы хохота публики количеством и сверхъестественными размерами снеди. Тут уж блеснули своим искусством соловцовские бутафоры.

Самым сильным моментом спектакля была победная пляска крестьян. Марджанову необычайно удалась и предшествующая сцена убийства. Безмолвие кажущейся бесконечной паузы. Только изредка тишину прорезывают стоны или мольбы. Преступники бегут, спасаются, мечутся, как крысы. Мстители загоняют их в углы, и злодеи получают там справедливые удары, заслуженную смерть.

Но вот враги мертвы. Лауренсия, торжествуя, кричит: «Тиранов более уж нет», бросает меч (он был сделан так, что легко ломался пополам), и народ, исполненный.ликования, пляшет. ...Словно электрическая искра перекидывалась в зрительный зал. Все вставали с мест. Публика кричала, топала ногами, ликовала вместе с нами. Мы пережили этот великий момент сорок раз! Спектакль повторялся ежедневно, играли для красноармейцев сорок вечеров подряд.

...Один критик с профессиональным брезгливым неодобрением заявил Марджанову: «Заключительная сцена спектакля малохудожественна.» А в ней все действующие лица двигались к раMxie радостные, с кряками: «Да здравствует Фуенте Овехуна!», в зале зажигался и с движением актеров все разрастался свет.

Марджанов дал критику выговориться до конца, а потом внушительно сказал: «Поймите, мне надо, чтобы после того как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт!» Намерения Марджанова осуществились. Каждый раз, когда освещали зал, перед нами вставала новая для нас картина: серое море красноармейских шинелей, молодые бобрики голов, открытые загорелые лица. Театр впервые наполняла организованная, а не случайная публика.

Свежая, неискушенная театральными впечатлениями, она жадно глотала все происходящее на сцене, сливаясь с переживаниями и событиями пьесы.

...После каждого спектакля ночные улицы Киева оглашались пением «Интернационала»; его пела расходящаяся публика.

Спектакль «Овечий источник» вырос в политическое событие. Искусство влияло на жизнь, звало к борьбе за молодую свободу».

Для следующей своей постановки Марджанов выбрал трагедию Оскара Уайльда «Саломея». Он возвращался к ней вторично. Первая редакция была им осуществлена в 1917 году, в помещении Троицкого театра в Ленинграде. Выбор пьесы был явно неудачен. Она оказалась абсолютно чуждой той новой аудитории, которая так восторженно приняла революционный пафос пьесы Лопе де Вега, и никакие ухищрения режиссуры не смогли сделать ее живой и нужной.

Художником спектакля был тот же Исаак Рабинович. Вместе с режиссером они соорудили гигантскую лестницу, начинавшуюся у самой рампы и уходившую в глубину сцены, вплоть до самых колосников. Лестница, окрашенная в темные, почти черные тона и высвеченная то лунным, то лиловым светом, прерывалась несколькими площадками. По бокам высились черные конусы стилизованных кипарисов, возникшие под явным влиянием декораций А. Экстер и «Фамире Кифаред» И. Анненского в Камерном театре.

Роль Саломеи Марджанов поручил самой молодой актрисе, еще студийке, девушке с интересными сценическими данными, но робкой и неопытной.

Спектакль не имел успеха и был снят после двух или трех представлений.

Одновременно Марджанов работал над буффонадой «Четыре сердцееда» К. Миклашевской. Автор, знаток итальянской комедии дель арте, сам актер по профессии, сочинил эту буффонаду в традициях итальянского народного театра, но, к сожалению, его больше интересовали чисто реставрационные цели. Каноническое построение традиционной арлекинады он не сумел наполнить злободневным содержанием. Получилась стилизованная безделушка.

Рабинович построил макет, повторивший привычное для такого рода зрелищ симметричное расположение двух домиков. Но он, в противовес автору, не стилизовал оформление под старинную итальянскую гравюру, а расцветил его свободно, в духе ярмарочного театра, перекинул горбатый мостик между двумя домами. Всю эту конструкцию поместил на фоне ярко-синего горизонта. Словом, создал удобную площадку и жизнерадостную сценическую атмосферу.

Марджанов и актеры приложили много старания, чтобы оживить эту стилизованную безделушку. На сцене много прыгали, кувыркались, смеялись, проделывали все те «лацци», которые полагается разыгрывать актерам итальянской комедии. Но веселье не перекидывалось через рампу, и зрительный зал оставался холодным.

Спектакль этот мог бы стать для Марджанова тем, чем была для Вахтангова «Принцесса Турандот». Но он из ложного пиетета к автору не тронул его текста, не осовременил его. В спектакле не хватало второго плана, той иронии, с которой подошел Вахтангов в Третьей студии к пьесе Гоцци.

Четвертая постановка Марджанова была также неудачна. Для нее выбрал он пьесу-поэму Василия Каменского «Стенька Разин». Сама но себе пьеса, наполненная иногда звучными и своеобразными стихами, была в смысле театральном несовершенна. Идейно-политический замысел, рисующий ватагу Разина с анархически стихийных позиций, был весьма неглубок и спорен. Режиссера, очевидно, пленил поэтический темперамент Каменского. Ему показалось, что на этом материале он может создать вторично народную трагедию. И действительно, некоторые массовые сцены, превосходно поставленные Марджановым, производили сильное эмоциональное впечатление. Но в целом неудача постигла спектакль как вследствие несовершенства драматургического материала, так и из-за ложной идеи, лежавшей в основе режиссерского замысла. В качестве художника Марджанов привлек второстепенного декоратора, который предложил оформить спектакль в манере русской... иконописи. Это была абсурдная мысль. Динамическое слово Каменского никак не вязалось со стилизованной статуарностью, заимствованной у византийских иконописцев. К тому же сделано это было в дурной манере, под декорации популярного в то время художника-«мирискусника» Стеллецкого.

К моменту окончания «Стеньки Разина» военная обстановка на фронтах стала осложняться. Деникинские и петлюровские банды наседали на Киев. Спектакли пришлось прекратить. Значительная часть труппы вместе с Марджановым эвакуировалась на север. Постановка «Красного солнышка» так и осталась неосуществленной. Но для иллюстрации отношения Марджанова к молодежи мне хотелось бы рассказать еще об одном эпизоде.

Мы с Козинцевым очень многому научились во время нашего пребывания в театре, но у нас оставалось еще много свободного

времени. К тому же, естественно, стремились мы к самостоятельной творческой деятельности. Параллельно с нашим посильным участием в спектаклях Марджанова мы организовали свой маленький передвижной театр. Сначала это были только куклы. Для первого опыта выбрали мы «Сказку о попе и работнике его Балде» Пушкина.. Мы сами изготовили забавные куклы петрушечного образца, соорудили ширму с веселым и ярким рисунком. Перед ней красовался автор этих строк, исполнявший роль «раёшника», или «ведущего», за ней водили кукол Козинцев и А. Каплер, тогда еще молодой актер, не помышлявший о будущей профессии кинодраматурга. Случилось так, что мы сразу нашли и зрителя для наших представлений.

Поэт Илья Эренбург (в то время еще не занимавшийся ни прозой, ни публицистикой), чьими стихами мы очень увлекались, заведовал чем-то вроде отдела художественного воспитания детей при наробразе. По его путевкам мы и объездили все детские дома и сады Киева, показывая наши спектакли перед благодарной и восторженной ребячьей аудиторией. Один раз, впрочем, мы даже рискнули выступить с нашим кукольным представлением на площади в день первомайского праздника, прямо с грузовика.

Успех окрылил нас, и однажды мы появились в кабинете Марджанова в ТЕО Наркомпроса как официальные просители. Запинаясь от волнения, открыли мы, как всегда, приветливо встретившему нас Марджанову наше заветное желание создать свой собственный экспериментальный театр. В короткой.«докладной записке» был изложен репертуарный план. Он состоял из трагедии Маяковского «Владимир Маяковский», лирической драмы А. Блока «Балаганчик» и инсценировки восточной сказки «Лампа Алладина». К плану были приложены эскизы будущих постановок и, как это ни удивительно, но Марджанов немедленно дал распоряжение предоставить нам подвальное помещение, где располагался до этого театр-кабаре «Кривой Джимми», и велел отпустить нам из фондов нужное количество холста, красок и фанеры для оформления первого спектакля.

Театр, названный нами по моде того времени «Арлекин», стал существовать юридически и фактически. Труппа наша, вероятно, была самой маленькой в мире. Она состояла всего из пяти человек: нас трое (Козинцев, Каплер и я), молодой поэт Соколов, никогда до тех пор не игравший на сцене, и не менее молодая танцовщица Елена Кривинская, учившаяся в то время в балетной студии Брониславы Нижинской, сестры знаменитого танцовщика.

На крошечной сцене полутемного подвала начали мы репетиции трагедии Маяковского. Состава труппы явно не хватало, поэтому каждому из нас досталось по три роли. Мы с восторгом и азартом читали потрясавшие нас до глубины души гениальные строки Маяковского, но, конечно, постановка этой труднейшей и своеобразной пьесы была нам не по плечу. Через некоторое время нам пришлось с тоской констатировать полную неудачу. Но нас обескуражил не столько разрыв между нашими творческими желаниями и возможностями, сколько сознание, что мы чем-то «подвели» Марджанова, не оправдали его доверия и надежд.

Помню, как мы с Козинцевым сидели после неудачной репетиции на маленькой сцене, освещенной тусклым светом дежурной лампочки, и почти плакали от сознания своего бессилия, от неумения примирить мечту с действительностью.

Из темного угла выполз горбун-художник, работавший ранее в «Кривом Джимми» и прижившийся где-то в каморке, рядом с театральным залом. Это был добрый человек, благожелательно относившийся к нашим фантастическим затеям. Он сказал нам: «Пойдите к Мардже! (Так за глаза называли все Константина Александровича.) Пойдите к Мардже, он вам поможет».

Подавляя стыд и смущение, опять обратились мы к Марджанову, и он, всячески ободрив нас, мудро посоветовал не браться за столь трудную задачу. Мы воспрянули духом. Козинцев за несколько дней сам сочинил сценарий и текст незатейливой, но озорной пьески, которую он окрестил «Балаганное представление четырех клоунов». Пьеска была написана раёшным стилем, в духе площадного ярмарочного театра, и как бы продолжала линию, начатую нами в кукольном спектакле.

В местном цирке тогда гастролировали замечательные испанские клоуны Фернандес и Фрико, чьими «антре» и пантомимами мы увлекались, так как актерское мастерство, с которым они исполняли свои классические клоунады, было неоспоримо.

Впоследствии, изучая Чаплина и наблюдая на сцене европейских варьете работу знаменитого Грока и братьев Фрателлини, я получил подтверждение общности источников их творчества и как бы задним числом проверил подлинную даровитость этих испанских клоунов.

Мы обратились к ним с несколько необычной просьбой — одолжить из своего гардероба дубль-костюмы для нашего представления. Испанцы с удовольствием пошли нам навстречу, и мы с Козинцевым, выступавшие в роли «белых клоунов», обрядились в роскошные

блестевшие тысячью пальеток костюмы из атласа. Каплер с незаурядным комическим дарованием исполнил роль «рыжего клоуна» со всеми традиционными атрибутами, вроде вздыбливающегося парика, зажигающегося носа и т. д. Соколов был печальным клоуном типа Пьеро, а Кривинская бойко пантомимировала торговку яблоками, ту также традиционную Коломбину, из-за которой происходили шутливые и невероятные происшествия.

Наконец наступил долгожданный день: мы сдавали свой спектакль Марджанову и близким друзьям. Конечно, все это было по-детски наивно и незрело, но, очевидно, задор юности и какие-то зерна подлинного увлечения магией театра придавали этому робкому опыту своеобразное обаяние. Марджанов похвалил нас, и так театр получил право на жизнь.

Но, увы, это представление так и осталось единственным. Начались события, о которых я писал выше. Тут уже было не до театра. Белые банды угрожали столице Украины.

После этих незабываемых киевских дней я встретился с Константином Александровичем через полтора года уже в Ленинграде. К этому времени он руководил Театром комической оперы (в помещении бывшего театра «Палас») и ставил оперетты. Одну из них, «Гейшу», видел я летом 1921 года на открытой сцене бывшего театра «Буфф», что на Фонтанке. Это был исключительный спектакль по режиссерскому мастерству, по музыкальности и по заразительному веселью.

Казалось, что можно сделать из этой уже затасканной к тому времени и не обладающей особыми достоинствами оперетты? Однако талант Марджанова преобразил ее настолько, что я до сих пор вспоминаю этот спектакль, как одно из самых ярких театральных моих впечатлений.

Марджанов на сей раз не ограничился сценой, он разбросал действие и в зрительном зале, соорудив на месте лож бенуара две беседки в фантастическом китайском стиле. Третью беседку подвесил он под куполом потолка в центре зала, соединил их между собой и сценой пестрыми лентами и фонариками, соорудил в центральном проходе нечто вроде «ханамити» — «дороги цветов», заимствованной от театра Кабуки, и таким образом окружил сценическим действием зрителя со всех сторон.

Душой спектакля был Г. Ярон, исполнявший роль Вун Чхи с таким блеском и подвижностью, так музыкально и стремительно, так заразительно смешно, что роль эту можно причислить к лучшим созданиям актера.

Под конец Марджанов не постеснялся, опуская занавес в финале, перекрыть им по пояс актеров, выстроившихся вдоль сцены. и заставить сплясать их веселый канкан, вполне соответствующий тем традициям жанра, которые гласят, что оперетта должна быть прежде всего искрометным, темпераментным и откровенно веселым зрелищем.

Я счастлив, что мне довелось побыть, хоть и недолгий срок, возле Марджанова в пору расцвета его таланта и наблюдать, как работает он над самыми различными видами сценического представления: трагедией, народной драмой, буффонадой и музыкальным спектаклем. На его опыте понял я, что такое творчество режиссера, постановочный замысел, как много значит верное проникновение в стиль автора и к чему приводят несовпадения содержания спектакля и его формы, какую огромную роль играют в творчестве постановщика фантазия и воображение, что такое настоящий режиссерский темперамент, как надо любить и ценить талант молодежи.

Вот почему образ Константина Александровича Марджанова, моего первого учителя, замечательного советского художника и благородного человека, останется навсегда в моей памяти и благодарность моя к нему будет неизменной.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН

I

НАЧАЛО ПУТИ

С Сергеем Михайловичем Эйзенштейном я познакомился в августе 1921 года. Это было на приемных экзаменах в Государственные высшие режиссерские ма ^ Р ™ ' п0 тогдашней моде на сокращения, носившие название ГВЫРМ

Идея создания ГВЫРМа принадлежала Вс. Мейерхольду. Он только что закончил бурный сезон в театре РСФСР !-*,_ помещавшемся в здании театра бывш. Зон (на месте которого сейчас находится зал имени Чайковского). Бурным для Мейерхольда этот сезон 1920/21 года был потому, что поставил он два спектакля - «Зори» Верхарна и «Мистерию-буфф» Маяковского, вызвавшие ожесточенные дискуссии.______________ Литайпа1'

Брошенный Мейерхольдом лозунг «театрального Октября» пасколол художественную интеллигенцию и способствовал размежеванию дв?х театральных «направлений». На «правом» крыле

числились так называемые академические театры (включая и Камерный театр Таирова), на «левом» — театр Мейерхольда, Пролеткульта (помещавшийся в то время, по иронии судьбы, в том же самом помещении Эрмитажа, где когда-то начинал Московский Художественный театр), мастерская Фореггера и Мастерская опытно-героического театра под руководством бывшего актера и режиссера Камерного театра Б. Фердинандова, которая обосновалась на Таганке.

Эти театры впоследствии, через год, организационно объединившиеся в «левый фронт», в 1921 году находились только еще в стадии собирания сил. Театр РСФСР 1-й не имел прочной коммерческой основы, да и труппа была случайной. Когда было произведено слияние драматического театра (бывш. Незлобина) с труппой театра РСФСР 1-й и перед новым организмом была поставлена задача давать новые премьеры (не забудем, что это было в начале эпохи нэпа), Мейерхольд отошел от работы в этом театре, оставив его на попечение своего ближайшего помощника В. М. Бебутова. Сам же он решил перед новым наступлением на твердыни академических театров подготовить армию молодежи.

Это была старая и проверенная Мейерхольдом система. Он любил экспериментальную студийную работу, где находил и проверял те принципы, которые потом переносил на большую сцену. Так было в 1905 году с неоткрывшимся Театром-студией, чей опыт использовал он потом на подмостках театра В. Ф. Комиссаржевской. Так было и со студией на Офицерской улице в Петрограде, где он подготавливал те постановки, которые впоследствии осуществил на сценах императорских театров.

И вот осенью 1921 года мы очутились в небольшом зале трехэтажного особняка на Новинском бульваре, где раньше помещалась гимназия. Сам Мейерхольд жил там же со своей семьей на третьем этаже, занимая маленькую квартирку. Оттуда вела вниз узенькая скрипучая деревянная лестница, примыкавшая к небольшому классному помещению, уставленному обычными школьными партами. Из этой, комнаты и небольшого зала и состояло все помещение ГВЫРМа.

В зале за столом приемной комиссии восседал сам Мейерхольд — он носил тогда порыжевший свитер, брюки были заправлены в солдатские обмотки, а на ногах красовались огромные башмаки с толстой подошвой, вокруг шеи был обмотан шерстяной шарф, а на голову он иногда водружал красную феску.

Рядом с ним поместился совершенно лысый человек с холеной рыжей бородой, пронзительными глазами и быстрыми движениями — Иван Александрович Аксенов — поэт из содружества со странным названием «Центрифуга», автор первой тогда монографии о Пикассо, носившей непривычное название «Пикассо и его окрестности», переводчик (это в его переводе через год Мейерхольд поставил «Великодушного рогоносца» Кроммелинка), блестящий эрудит и знаток Елизаветинского театра.

Здесь же восседал человек с аскетическим лицом, также совершенно лысый, похожий чем-то на монаха, Валерий Бебутов, а сбоку примостился ладноекроенный, низкорослый монгол. Это был Валерий Инкижинов, позднее прославившийся исполнением главной роли в фильме Пудовкина «Потомок Чингис-хана». Инкижинов считался большим специалистом по движению и был главным помощником Мейерхольда в этой области.

Перед этим трибуналом предстали, наконец, и мы двое, чьи фамилии начинались на последние буквы алфавита. В паре со мной оказался коренастый молодой человек, с огромной вздыбленной шевелюрой, напоминавшей клоунскую прическу, с огромным покатым лбом и умными насмешливыми глазами. Не расслышав точно его фамилию, я стал называть его Эйзенштадтом.

Мы одновременно положили на стол судилища большие папки с рисунками. Нам задали несколько вопросов и отпустили до завтра, то есть до дня, когда были назначены, собственно, экзамены.

Оставшись вдвоем, мы выяснили точное произношение наших фамилий, оказалось также, что нас объединяет и общая профессия театральных художников.

Тут же я вспомнил, что фамилию Эйзенштейна я уже читал на программках спектакля рабочего театра Пролеткульта, где она соседствовала с фамилией художника Никитина в качестве оформителя только что выпущенного спектакля «Мексиканец» по Дж. Лондону.

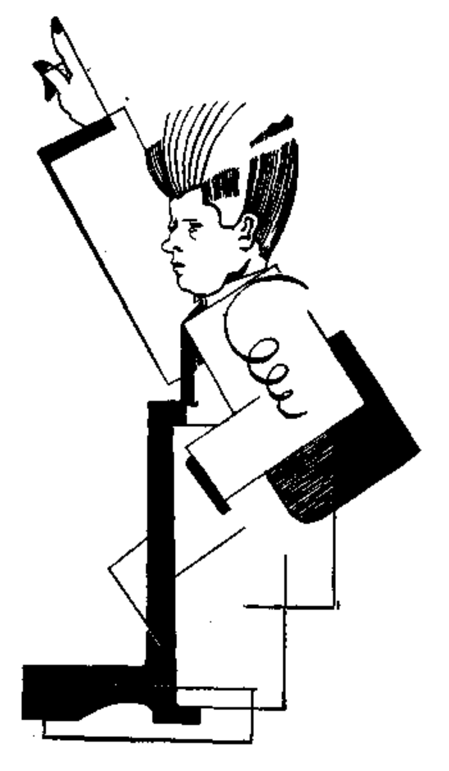
Мы вышли на тенистый Новинский бульвар (он был в ту пору засажен густыми деревьями), присели на лавочку. Там я быстро усвоил несложную биографию моего нового друга. Он был старше меня на шесть лет, родился в Риге, учился в архитектурном институте, ушел в Красную Армию, был демобилизован и, приехав в Москву, одновременно стал изучать японский язык и работать художником в театре Пролеткульта. Он, так же как и я, мечтал стать режиссером, и это привело его к Мейерхольду.

Он рассказал мне также, что хотя спектакль «Мексиканец» и был подписан режиссером Смышляевым, однако некоторые режиссерские решения принадлежат ему, и выразил желание, чтобы я посмотрел эту его работу. Говорил он о себе очень скромно, не присваивая ничьих лавров. Видно, ему просто очень хотелось, чтобы его новый товарищ убедился в том, что он человек «стоящий».

Он взял с меня слово, что спектакль я обязательно посмотрю осенью, когда труппа вернется из поездки, а сейчас мы больше всего были взволнованы — примут ли нас обоих в ГВЫРМ.

На следующий день начались, собственно, экзамены, очень несложные, но своеобразные по форме.

После перекрестного допроса, имевшего целью выяснить наш культурный уровень, нам с Эйзенштейном были даны одинаковые задания: на черной классной доске нам предстояло вычертить задачу на мизансцену — шестеро преследуют одного.



Сергей Эйзенштейн. *Рисунок автора.* 1926 г.

Мне запомнилось решение Эйзенштейва. Он начертил мелом павильон с шестью дверями (я вспомнил эту планировку несколько лет спустя, когда увидел «сцену взяток» в мейерхольдовском «Ревизоре») и быстрыми линиями начертил сложную и разнообразную мизансцену, напоминающую трансформации Фреголи.

Так как, по теории Мейерхольда, режиссер должен был обязательно обладать техникой актерского мастерства, то нас проверили и на «выразительность». Обоим нам дали задание выстрелить из воображаемого лука.

На следующий день нам объявили, что мы оба приняты в ГВЫРМ.

На первом уроке мы с Эйзенштейном взгромоздились на парту, вплотную примыкавшую к преподавательскому столику. За ним появился Мейерхольд. Он оглядел нас пронзительным, острым взглядом и объявил, что мы будем обучаться двум предметам: режиссуре и биомеханике. Так, впервые мы услышали это странное слово, означавшее новую систему выразительного сценического движения.

Мейерхольд сказал нам, что биомеханика является экспериментальным предметом и что он вместе с нами будет вырабатывать ее основы.

Режиссуру Мейерхольд стал преподавать так же своеобразно. Ему хотелось построить чисто научную «теорию создания спектакля». Он утверждал, что весь процесс режиссерского творчества должен уложиться в формулы, и предлагал нам вычерчивать схемы и вырабатывать некую научную систематизацию всех периодов рождения спектакля.

Он очень увлекался и импровизировал на ходу, создавая образ некоего идеального режиссера, который, по его мнению, должен был всегда сам дирижировать своим спектаклем. Он рисовал перед нами картину театра, в котором режиссер находится за пультом с бесчисленным количеством рычагов и кнопок.

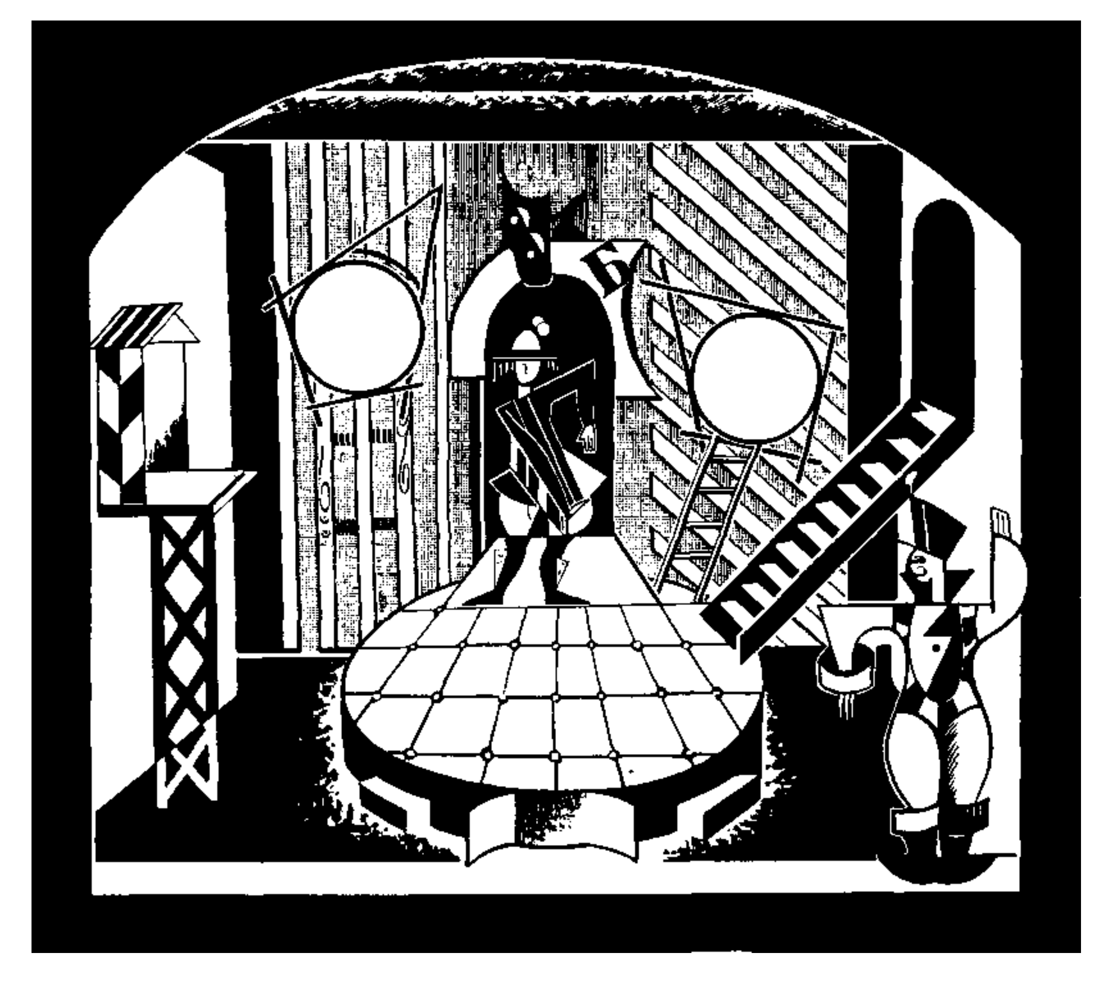
Режиссер должен был, по мнению Мейерхольда, «чутко прислушиваться к реакции зрительного зала и путем сложной сигнализации менять ритмы спектакля, исходя из реакции зрителя». Он мечтал о том, что можно ускорить или замедлить темп игры актера. «Если сегодня, — говорил он, — принимается эта пауза, продлите ее. Для этого вам нужно будет только нажать вот на эту кнопку».

Интересно было наблюдать, как этот импровизатор по природе стремился научить нас системе, в которой, по его заявлению, не должно быть места никакой случайности.

Через несколько уроков Эйзенштейн признался мне, что ему надоело чертить кружочки и квадраты, что он собирается расшевелить Мейерхольда и заставить раскрыть настоящую кухню его творчества.

Как только раздавался звонок, извещавший о конце урока, мы просили Мейерхольда задержаться еще немного, так как у нас есть дополнительные вопросы. В этот год Мейерхольд ничего не делал в театре и все свое время посвящал нам. Поэтому он. никуда не спешил и с удовольствием задерживался после урока. Мы просили его рассказать о конкретных постановках. Нас интересовало и как зародился план постановки «Балаганчика» Блока в театре Комиссаржевской, и как он работал с Идой Рубинштейн над «Пизанеллой» д'Аннунцио в Париже, и многое другое из его богатейшей режиссерской практики.

Наше любопытство обычно подогревало Мейерхольда, он загорался и начинал рассказывать нам откровенно и подробно удивительные вещи.



Эскиз декорации к оперетте Лекока «Тайны Канарских островов» в театре Фореггера.
Художник С. Юткевич. 1922 г

Мейерхольд советовал всегда нам много ходить пешком. Он утверждал, что ритм ходьбы способствует творческому процессу. Но, предупреждал он, не прогуливайтесь просто, поставьте задачу перед своим подсознанием или интуицией. Решение может прийти от ритма шагов. В доказательство он приводил пример, как долго мучился над постановочным решением «Балаганчика», и оно пришло к нему внезапно, когда проходил он по Троицкому мосту. Обрадованный находкой, Мейерхольд тут же подозвал извозчика, вскочил на него и записал, чтобы не забыть, это решение на манжете.

ейерхольд сказал нам, что биомеханика является эксперимен-
шм предметом и что он вместе с нами будет вырабатывать ее
зы.

ежиссуру Мейерхольд стал преподавать так же своеобразно,
хотелось построить чисто научную «теорию создания спек-
я». Он утверждал, что весь процесс режиссерского творчества
;ен уложиться в формулы, и предлагал нам вычерчивать схемы
срабатывать некую научную систематизацию всех периодов
пятая спектакля.

1н очень увлекался и импровизировал на ходу, создавая образ
его идеального режиссера, который, по его мнению, должен
всегда сам дирижировать своим спектаклем. Он рисовал перед
і картину театра, в котором режиссер находится за пультом с
исленным количеством рычагов и кнопок.

^жиесер должен был, по мнению Мейерхольда, «чутко при-
биваться к реакции зрительного зала и путем сложной сигнали-
ш менять ритмы спектакля, исходя из реакции зрителя». Он
гал о том, что можно ускорить или замедлить темп игры
spa. «Если сегодня, — говорил он, — принимается эта пауза, про-
ге ее. Для этого вам нужно будет только нажать вот на эту
пку».

интересно было наблюдать, как этот импровизатор по природе
!мился научить нас системе, в которой, по его, заявлению, не
«но быть места никакой случайности.

Через несколько уроков Эйзенштейн признался мне, что ему
оело чертить кружочки и квадраты, что он собирается расшеве-
ь Мейерхольда и заставить раскрыть настоящую кухню его
рчества.

Как только раздавался звонок, извещавший о конце урока, мы
сили Мейерхольда задержаться еще немного, так как у нас есть
олнительные вопросы. В этот год Мейерхольд ничего не делал
еатре и все свое время посвящал нам. Поэтому он никуда не
шил и с удовольствием задерживался после урока. Мы просили
рассказать о конкретных постановках. Нас интересовало и как
одился план постановки «Балаганчика» Блока в театре Комис-
жевской, и как он работал с Идой Рубинштейн над «Пизанел-
t» д'Аннунцио в Париже, и многое другое из его богатейшей ре-
ссерской практики.

Наше любопытство обычно подогревало Мейерхольда, он эаго-
сся и начинал рассказывать нам откровенно и подробно удиви-
(ьные вещи.

Так же подробно описывал он свою импровизацию на парижской сцене, когда ставил он первый акт «Пизанеллы», где он использовал предоставленные в его распоряжение Идой Рубинштейн настоящие ковры, драгоценности и экзотические редкости, чтобы создать образ восточного порта.

Постепенно мы отбили у нашего педагога охоту возвращаться к «схемам», и теперь уроки были насыщены безудержной фантазией Мейерхольда. Он описывал не только поставленные им спектакли, но и рассказывал о тех, которые собирался еще осуществить. Так мы впервые услышали замысел «Гамлета», к сожалению, так и не реализованный Мейерхольдом.

Впоследствии он сам записал сцену появления призрака так, как рассказывал ее нам на уроках:

«Берег моря. Море в тумане. Мороз. Холодный ветер гонит серебряные волны к песчаному, бесснежному берегу. Гамлет, с ног до головы закутанный в черный плащ, ждет встречи с призраком своего отца. Гамлет жадно всматривается в море. Проходят томительные минуты. Всматриваясь в даль, Гамлет видит: вместе с волнами, набегающими на берег, идет из тумана, с трудом вытаскивая ноги из зыбкой песчаной почвы морского дна, отец его (призрак отца). С ног до головы в серебре. Серебряный плащ, серебряная кольчуга, серебряная борода. Вода замерзает на его кольчуге, на его бороде. Ему холодно, ему трудно. Отец вступил на берег. Гамлет бежит ему навстречу. Гамлет, сбросив с себя черный плащ, предстает перед зрителем в серебряной кольчуге. Гамлет закутывает отца с ног до головы черным плащом, обнимает его. На протяжении короткой сцены: отец в серебре, Гамлет в черном и отец в черном, Гамлет в серебре. Отец и сын, обнявшись, удаляются со сцены.

Главное здесь в чем: призрак отца Гамлета, который способен зябнуть и любить, тяжело дышать от усталости и нежно обнимать»[1]

Эти уроки принесли нам всем огромную пользу, и Эйзенштейн всегда говорил, что он впервые понял, что такое режиссура из этих рассказов Мейерхольда.

Однажды Всеволод Эмильевич вошел в класс в сопровождении молодой женщины, коротко остриженной, в кожаной куртке и мужских сапогах.

[1] Вс. Мейерхольд, Пушкин и Чайковский. В сборнике к спектаклю «Пиковая дама», Изд. Гос. Акад. Малого оперного театра, Л., 1935, стр. 6.

Он сказал: «Познакомьтесь: Зинаида Есенина-Райх, мой ассистент по биомеханике. Сегодня будет первый урок».

И действительно, он вывел нас в зал и расставил друг против друга по парам. Мы с Эйзенштейном оказались в одной паре.

Мейерхольд сам показывал нам первое упражнение, которое трудно описать, так как смысл его заключался в предельной выразительности и целесообразности каждого движения. Это было нечто вроде акробатической игры, смешанной с клоунским антре. Один из партнеров дразнил другого. Тот нацеливался, пробегал через весь зал, давал воображаемый пинок кончиком ноги в нос своему противнику. Тот отвечал ложной пощечиной, нападавший падал. Затем партнеры менялись местами.

Сам Мейерхольд проделывал это упражнение безукоризненно четко и выразительно. Упражнение действительно давало повод для целой серии разнообразных движений, поддававшихся некоторой закономерности. Сюда входили такие элементы, как «отказ», «баланс», целесообразность, ритм и т. д.

Мейерхольд был крайним противником того, что он называл «дунканизмом», то есть всякой показной пластичности, эмоциональной «танцевальности», словом, всего того, чем увлекались в различного рода пластических и балетных студиях. Не признавал он и Дельсарта. В «биомеханике» отсутствовала всякая стилизация. Ее основой была пантомима, заимствованная из традиций итальянской комедии масок и цирковой акробатики.

Упражнения, которыми занимались с нами в отсутствие Мейерхольда Инкижинов и Зинаида Райх, с каждым днем усложнялись. Они требовали все большей и большей физической подготовки, чему способствовали также регулярные уроки акробатики.

И здесь мы с Эйзенштейном образовали пару и старательно преодолевали косность наших тел до тех пор, пока Эйзенштейн, служивший мне «унтерманом», не зазевался и я чуть не сломал шею, свалившись с очередного сальто-мортале. С той поры мы стали сознательно избегать акробатики, утверждая, что достаточно овладели ее основами.

Затем открылся сезон в театре РСФСР 1-й. Бебутов поставил «Союз молодежи» Ибсена, и весь наш курс по вечерам старательно отплясывал замысловатую кадриль. Гримироваться нам не приходилось. По замыслу режиссера бал был маскированный, и мы с Эйзенштейном, напялив маски, крутились в фарандоле.

Забегая несколько вперед, скажу, что первое полугодие учебы у Мейерхольда закончилось тем, что он поручил трем из нас



Театральные персонажи — «киномеханик» и «нэпманша». *Рисунки автора.* 1925 г.



самостоятельные режиссерские задания. Эйзенштейну досталась пьеса немецкого романтика Людвига Тика «Кот в сапогах», мне — сказка Карло Гоцци «Король-олень», а Владимиру Люце — «Великодушный рогоносец» Кроммелинка.

Эйзенштейн оригинально и смело разрешил план своей постановки. Я хорошо помню его эскиз-макет. Он соорудил на сцене вторую сцену, приподняв ее на подмостки, и повернул все наоборот, то есть показывал спектакль как бы со стороны кулис.

Второй, воображаемый зрительный зал находился зеркально против реального зрительного зала. Таким образом, персонажи Тика все время как бы вели двойное существование, они представали в виде актеров на сцене этого маленького театрика, то адресуясь к воображаемому зрителю, то спускаясь с помоста сюда за кулисы, видимые нам. Этим приемом Эйзенштейн великолепно подчеркнул ироническую интонацию, свойственную творчеству немецкого романтика.

Впоследствии Эйзенштейн повторил этот прием в другом своем проекте, к сожалению, нереализованном. Для предполагавшейся в театре Мейерхольда постановки пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца», он придумал конструкцию, напоминающую не старый корабль, как это следует по ремаркам Шоу, а новый современный пакетбот, сконструированный из белых планок и лестниц-трапов, некий условный и воздушный чертеж, напоминающий корабль.

По замыслу Эйзенштейна, эта конструкция, расположенная на нейтральном фоне ничем не украшенной стены театра (спектакль предполагался, конечно, без занавеса), отличалась еще тем, что актеры в течение всего спектакля не должны были покидать сцену. Для этого в глубине были сооружены удобные диваны, обтянутые полосатым тиком, на которых отдыхали актеры, отыгравшие тот или иной эпизод.

Таким образом, здесь, как и в пьесе Тика, кулисы были раскрыты, и, очевидно, по замыслу режиссера, ирония, свойственная также Шоу, должна была получить свое сценическое воплощение в двухплановом поведении актеров.

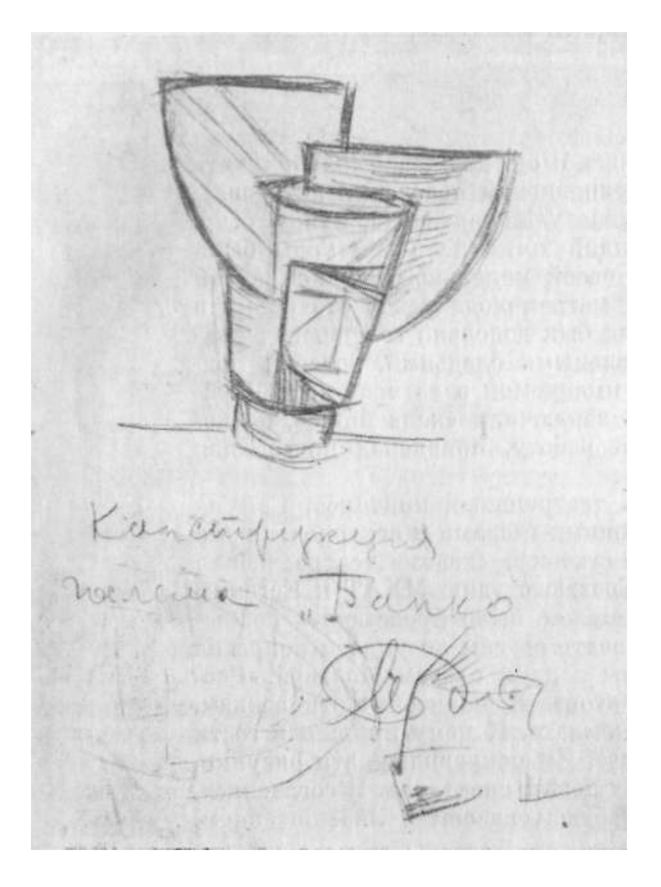
Но пока продолжалась наша учеба у Мейерхольда, нужно было думать и о «куске хлеба». Стипендий тогда не было. Годы были трудные. Эйзенштейн жил один в своей маленькой двухкомнатной квартирке на Чистых прудах. Его мать находилась в это время в Ленинграде. Студенческий паек наш был довольно голодный. Питались мы главным образом картофельными оладьями, которые поджаривала моя матушка на печке, именуемой в то время «буржуйкой». Поэтому мы с Эйзенштейном заключили «конвенцию», по которой первый из нас, получивший работу, привлекал другого для соучастия.

Вначале повезло мне. Один из театральных критиков, Самуил Марголин, пылкий энтузиаст с горящими глазами и всклокоченными волосами, писавший восторженные статьи о «левом» театре, решил стать режиссером и поступить в Третью студию МХАТ к Евгению Вахтангову. Для поступления ему нужно было представить режиссерскую экспозицию и эскизы. Рисовать он сам не умел и попросил меня по дружбе сделать ему эскизы к двум пьесам Мольера «Ревность Барбулье» и «Летающий доктор». Я нарисовал эти эскизы, Марголин развесил их у себя в комнате. К нему пришли в гости режиссер Фореггер и драматург Масс. Им понравились эти рисунки, и они пригласили меня оформить их новый спектакль. Я согласился, но при условии, что работать мы будем вдвоем с Эйзенштейном. Фореггер не возражал.

Так мы стали художниками нового театра, носившего название «Мастерская Фореггера», или сокращенно «Мастфор».

Фореггер был крайне любопытной фигурой. Родом он из обрусевших немцев. Его полный титул был — барон Фореггер фон Грейфентурн. Говорят, что он был последним потомком выродившегося аристократического семейства и где-то в Германии сохранился замок Грейфентурн.

Это был молодой человек, худощавый, элегантный, одетый всегда по последней моде, чрезвычайно близорукий и поэтому носивший огромные выпуклые очки в толстой роговой оправе. Он неплохо говорил по-русски, но не выговаривал букву «л», и от этого речь его звучала по-иностранному. Окончив филологический факультет Киевского университета, Фореггер увлекся театром и стал настоящим знатоком старинного театра. Первые его режиссерские опыты сводились к реставрации итальянской комедии масок и французских средневековых фарсов, в частности Табарена.



Эскиз головного убора, сделанный С. Эйзенштейном для спектакля «Макбет»

Приехав в Москву в начале революции, он открыл прямо у себя на квартире «Театр четырех масок». Это была пора, когда маленькие театрики и студии плодились в бесчисленном количестве и для их открытия не нужно было ничего, кроме энтузиазма их основателей. То, что этот театр существовал на частной квартире, никого не удивляло, так как, например, популярный в то время театр «Семперантэ» (в переводе на русский — «Всегда вперед») также играл в двухкомнатной квартире, принадлежавшей Левитиной и Быкову, режиссерам и актерам этого театра «импровизации».

«Театр четырех масок» дал несколько спектаклей и закрылся. Но результатом его деятельности была встреча Фореггера с драматургом Владимиром Массом. Вместе они пришли к заключению, что театральной реставрацией в чистом виде заниматься больше не стоит и нужно создать новую современную комедию масок.

Кроме того, они решили осуществить специальный «спектакль пародий» на модные в то время театральные постановки. Первая из них, под названием «На всякого мудреца довольно одной оперетты», пародировала увлечение Немировича-Данченко опереточным спектаклем, в частности музыкальной комедией Лекока «Дочь мадам Анго», шедшей тогда в МХАТ. Получилась довольно злая пьеска, высмеивающая отступление старых мхатовских традиций под натиском опереточной стихии.

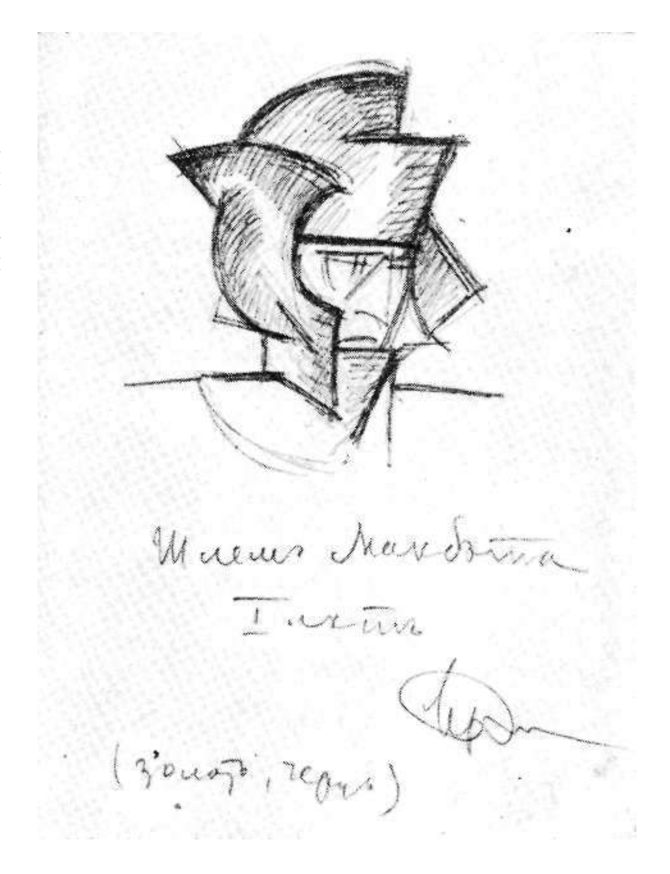
Второй пародией была пьеса «Не пейте сырой воды», пародирующая приемы популярных тогда агитспектаклей.

Третьей была задумана пародия на только что поставленный

Таировым в Камерном театре спектакль по пьесе Клоделя «Благовещение».

Вот эти три пародии мы с Эйзенштейном и должны были оформить. По существу, в декорациях нуждалась только третья пародия на Камерный театр. Денег у молодого театра, конечно, не было, а надо было сочинить смешные и в то же время несколько помпезные декорации, пародировавшие оформление художника Веснина.

Подумав, мы с Эйзенштейном решили прибегнуть к новой фактуре. Заполучив по ордеру из склада довольно большое количество разноцветной глянцевой бумаги, мы наклеили ее на картонные формы, пародировавшие кубистические декорации Веснина. Так мы создали портативное, но довольно веселое оформление. Спектакль шел премьерой в маленьком театрике «Мозаика» на Б. Дмитровке (ныне Пушкинская улица, где сейчас находится Цыганский театр).



Эскиз головного убора, сделанный С. Эйзенштейном для спектакля «Макбет»

Наша изобретательность была оценена по достоинству, и Форег-гер поручил нам оформление следующей постановки. Новая пьеса, написанная Массом, называлась «Хорошее отношение к лошадям».

Название было заимствовано из известного стихотворения Маяковского и никакого отношения к лошадям, конечно, не имело. Представление это состояло из двух частей. В первой половине участвовали уже описанные выше маски, разыгрывавшие несложный сюжет, наполненный злободневными остротами, вторая часть состояла из пародии на мюзик-холл. На мою долю достались декорации, Эйзенштейн занялся костюмами. Здесь он проявил, как всегда, огромную изобретательность, особенно в музыкальных номерах.

Для актрис, выступавших с песенками, он придумал вместо юбок огромные проволочные каркасы, висящие на разноцветных лентах. Ленты были расположены с большими интервалами, так что изумленному взору аскетически воспитанного зрителя Москвы тех лет под ними открывалось зрелище стройных ног актрисы.

Примерно через полгода этот принцип применил художник Якулов в оформлении оперетты «Жирофле-Жирофля» в Камерном театре, и я помню, как Эйзенштейн был глубоко огорчен этим плагиатом и даже хотел писать протестующее письмо в редакцию театрального журнала.

Поэта-имажиниста он одел так же остроумно. Он разделил его на две половины: на левой была крестьянская рубашка в горошек, шаровары и сапог, на правой — стилизованный фрак.

Премьера «Хорошего отношения к лошадям» состоялась в ночь под Новый 1922 год, в помещении Дома печати на Никитском бульваре. Спектакль имел шумный успех, и мы с Эйзенштейном имели «хорошую прессу».

Мейерхольд стал на нас коситься. Запретить работать в качестве художников он нам не мог, но он стал нас ревновать к Фореггеру. Незадолго до этой премьеры произошло событие, важное для нас с Эйзенштейном. Мейерхольд объявил, что занятия на один из вечеров отменяются и мы всем курсом пойдем смотреть «Мексиканца», в театре Пролеткульта. Эйзенштейн очень волновался. Ведь это было в первый раз, когда «мастер» согласился посмотреть работу своего ученика.

Помню, как всем курсом разместились мы в первом ряду балкона театра «Эрмитаж», как холодели руки у Эйзенштейна, сидевшего рядом со мной.

Спектакль оказался очень интересным, и в нем сразу можно было различить, где кончается режиссер Смышляев с его довольно эклектической выдумкой и где начинается Эйзенштейн.

Первая сцена, происходящая в Мексике, была оформлена довольно слабо и совершенно не запоминалась. Гвоздем спектакля являлась вторая половина. Эйзенштейн расположил на сценической площадке две конкурирующие боксерские конторы. Желая сатирически подчеркнуть обесчеловеченный, машинизированный облик заокеанской цивилизации, он со свойственной ему изобретательностью и максимализмом одну из этих контор решил всю на квадратных формах, другую — на круглых. Это сказалось не только в форме мебели, но и в том, что всех персонажей он превратил либо в шары, либо в квадраты, причем не только с помощью костюмов, но и гримов.

У Келли, владельца одной из контор, и костюм, и парик, и наклейки на лице были шарообразны. У другого (фамилию которого я забыл) все было сведено к кубу. На самую авансцену, по предложению Эйзенштейна, был вынесен ринг.

В противоположность этим стилизованным персонажам герой пьесы мексиканец Ривера выходил из зрительного зала без всякого грима, и когда он сбрасывал свой длинный черный плащ и широкополую шляпу, то перед нами оказывался худощавый черноволосый юноша, единственный живой человек среди всей этой манекенообразной компании.

По пьесе решающий матч бокса происходил за кулисами — Эйзенштейн вынес его на зрителя. Это было, по существу, первое применение той теории «аттракционов», которую он впоследствии развил в своих спектаклях «На всякого мудреца довольно простоты» по Островскому, «Слышишь, Москва» и «Противогазы» Сергея Третьякова.

Мейерхольду и всем нам спектакль очень понравился. Эйзенштейн сиял. После спектакля мы все вместе отправились ко мне домой, где Мейерхольд смотрел мои живописные и театральные работы, а затем уже в полночь мы все вместе оказались в кафе под огромной футуристической вывеской «Сопо» (что означало сокращенно «Союз поэтов»), помещавшееся на Тверской улице (напротив нынешнего телеграфа).

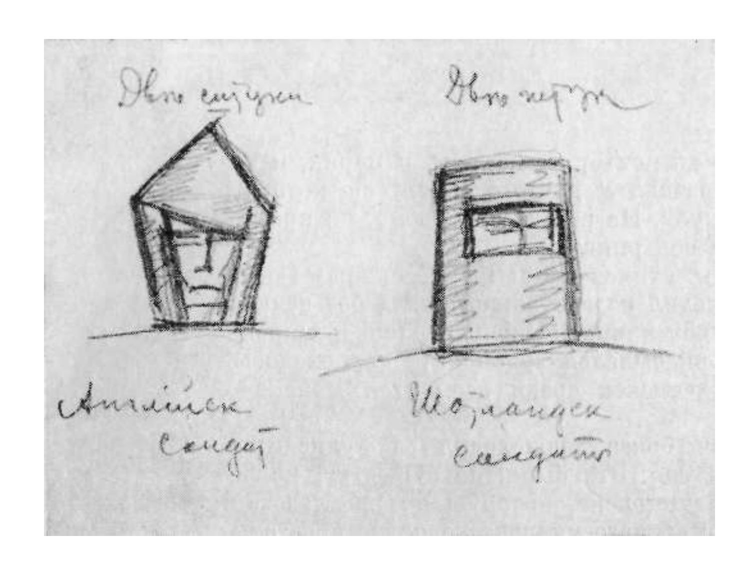
Там с кратким докладом о творчестве Дункан выступал Луначарский, а затем Мейерхольд разгромил принципы знаменитой танцовщицы. Так закончился этот памятный для нас день.

Вскоре после премьеры «Хорошего отношения к лошадям» я уехал в Ленинград, где вместе с Г. Козинцевым и Л. Траубергом принял участие в организации ФЭКСа, то есть «Фабрики эксцентрического актера».

Эйзенштейн остался в Москве и сделал костюмы [1] для следующей постановки Фореггера — мелодрамы Д'Эннери «Воровка детей». Эту старинную мелодраму Фореггер поставил в стремительном темпе, как некий «кинематографический» спектакль. Он осветил его прожекторами, перед которыми установил быстро вращающиеся диски, дававшие впечатление мелькающего света от киноаппарата.

Эйзенштейн сделал костюмы, не придерживаясь точно какой-либо эпохи, а стремясь выявить характер персонажей: черный силуэт злодея, напоминавший несколько очертания фигур Домье

[1] Художником по декорациям был Н. Денисовский.



Эскизы головных уборов, сделанные С. Эйзенштейном для спектакля «Макбет»

(бывшего, кстати, любимым рисовальщиком Эйзенштейна), бветлую амазонку с шарфом и цилиндром для «добродетельной героини», живописные лохмотья «воровки» и т. д.

В это время мы писали друг другу длиннейшие письма, в которых описывали все новости искусств обеих столиц (письма Эйзенштейна этого периода, к счастью, сохранились у меня и до сих пор) и подписывались странным псевдонимом «Пипифакс». Это был пародийный псевдоним, наподобие клоунских прозвищ — ведь мы оба всегда увлекались цирком. Эйзенштейн был «Пипи», я был «Факс».

Вскоре я получил от своего друга срочный вызов в Москву. «Конвенция» продолжала действовать. Теперь Эйзенштейн получил предложение оформить спектакль. Режиссер В. Тихонович решил поставить «Макбет» Шекспира в Центральном просветительном театре. Роль леди Макбет должна была играть его жена — известная провинциальная актриса Голубева. Помещением для спектакля был выбран Дом театрального просвещения имени Поленова, расположенный вблизи зоопарка и малоприспособленный для театра; в нем был небольшой зал для самодеятельных спектаклей. Но задача оформить шекспировскую трагедию была слишком соблазнительна, и мы с Эйзенштейном рьяно принялись за макет.

Режиссер не имел каких-либо определенных идей о том, как надо ставить «Макбета». Мы с Эйзенштейном предложили следующее решение: спектакль должен идти без занавеса, на единой архитектурной установке, трансформирующейся лишь привнесением отдельных деталей.

Мы соорудили площадку, разрешенную пространственно, не без влияния идей Адольфа Аппиа. На первый план вынесли огромный светильник в виде башни. Он же впоследствии по ходу действия служил то каморкой привратника, то входом в замок, так как окружала его изогнутая лестница.

Мы предложили также изгнать цвет из декорации, обтянув всю ее нейтральным серым холстом. Меняться должен был только свет и цвет неба на заднике, а вся гамма спектакля, по нашей мысли, должна была быть выдержана в трех цветах: черном, золоте и пурпуре.

Наблюдательный исследователь творчества Эйзенштейна, рассматривая публикуемые в этой книге эскизы художника к «Макбету», сможет наглядно убедиться, с каким постоянством и последовательностью разрабатывал Эйзенштейн систему образов, взволновавших его фантазию. В набросках шлемов шотландских воителей можно без труда найти сходство с «псами-рыцарями» из «Александра Невского», осуществленного четверть века спустя.

Спектакль в целом был неудачным. Он прожил всего неделю и исчез из репертуара. Вместе с ним и окончил свое существование Центральный просветительный театр.

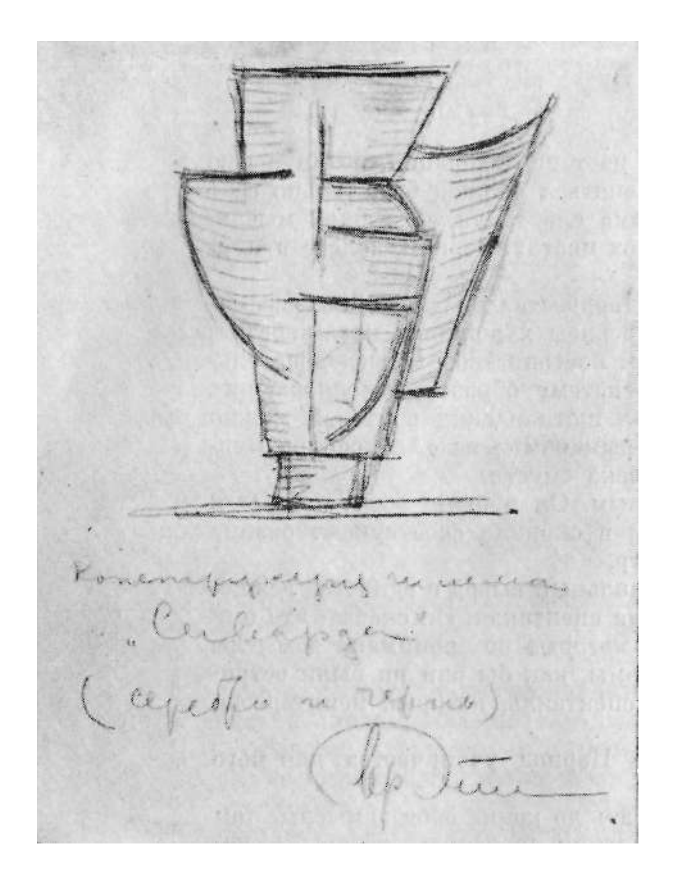
Эйзенштейн сделал из этого правильный вывод о единстве режиссерского и изобразительного решения спектакля. Он сказал, что ему надоело работать на режиссеров, которые не понимают замыслы художников, что декорации и костюмы, как бы они ни были остроумно придуманы, не могут спасти спектакль, который неинтересно или неверно поставлен режиссером.

Он уже мечтал о своем театре. Период ученичества для него окончился.

Но прежде чем он смог реализовать до конца свои замыслы, нам пришлось еще раз' вместе сочинить один спектакль, который, очевидно, явился для него окончательным подтверждением его творческих позиций.

Весна 1922 года осталась памятной для нас не только первым обращением к Шекспиру, но тем, что мы были свидетелями репетиций Мейерхольда пьесы Кроммелинка «Великодушный рогоносец». У всех видавших этот спектакль он остался в памяти как одно из самых спорных и вместе с тем ярких театральных событий. Но особенно интересными были репетиции. Мейерхольд быЯ в ударе. Во-первых, он всю зиму отсиживался с нами в ГВЫРМе, где и проверял свои новые «биомеханические» принципы, во-вторых, и в личной жизни у него наступил поворот.

Каждая репетиция — это был своеобразный спектакль. Мейерхольд, как известно, изумительно показывал актерам. Здесь ой играл за всех актеров — и за Ильинского, и за Бабанову, и за Зайчикова. Его импровизаторский гений развертывался во всю свою широту- Его долговязая фигура металась то по сцене среди конструкции



Эскиз головного убора, сделанный С. Эйзенштейном для спектакля «Макбет»

Поповой, то в зрительном зале. Своим знаменитым окликом: «Хорошо» — он как битом подхлестывал актеров, работавших с вдохновением.

Мы с Эйзенштейном присутствовали на триумфальной премьере «Рогоносца» и уехали на лето в Ленинград.

Там же в это время гастролировал и театр Фореггера, в помещении «Аквариума» (где потом расположилась киностудия «Ленфильм»).

На эти спектакли я привел своих друзей Козинцева и Трауберга и познакомил их с Эйзенштейном. Идеи «Эксцентрического театра» были ему, конечно, близки, и поэтому имя Эйзенштейна фигурировало в числе будущих преподавателей на первой афише ФЭКСа. Но было ясно, что вчетвером мы не смогли бы поставить спектакль, поэтому мы разделили сферы влияния. Козинцев и Трауберг остались «завоевывать» Ленинград. Мы с Эйзенштейном решили продолжать работу у Фореггера в Москве.

Наученные горьким опытом, на сей раз мы решили предложить театру не только свой декоративно-постановочный план, но и написать пьесу, в которой довели бы до конца все дорогие нашему сердцу театральные принципы.

Внимательный читатель уже отметил, надеюсь, что автор этих строк избегает давать оценки, как эстетических воззрений С. М. Эйзенштейна тех лет, так и вообще «ошибок молодости», свойственных нашему поколению. Эпоха, в которой формировались наши устремления и художественные вкусы, была гораздо более сложной и многообразной, чем это иногда кажется некоторым театроведам,, поспешно выносящим беспощадные приговоры ряду явлений,

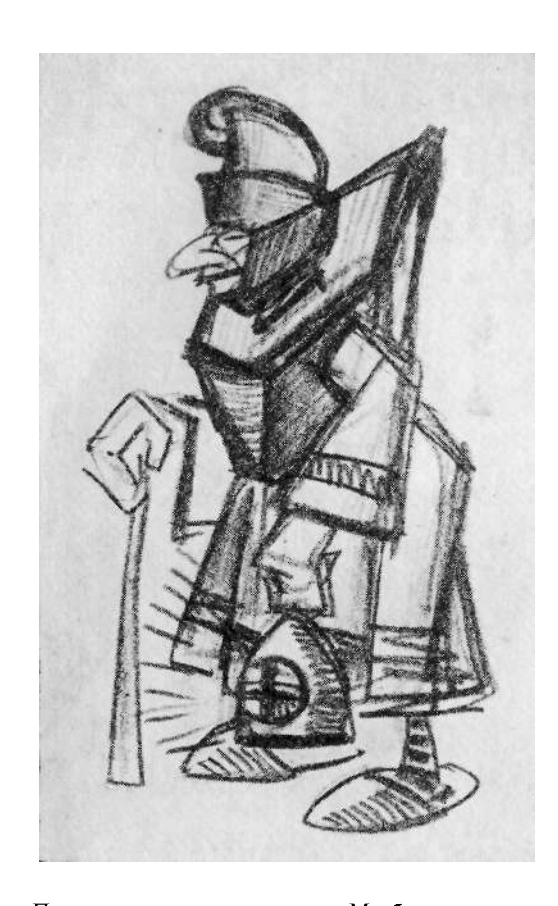
характерных для формировавшейся в то время молодой художественной интеллигенции. Легче и безопаснее всего было бы автору, ссылаясь на возраст С. Эйзенштейна и свой (обоим вместе не было и полных сорока лет), пытаться оправдать тогдашнюю незрелость суждений «заблуждениями юности», но автор считает, что жизнь и эволюция творчества G. М. Эйзенштейна, одного из самых смелых, искренних и блестящих художников нашей революционной эпохи, нуждается не в таких «оправданиях», а во внимательном изучении, вытекающем из правды фактов. И в это важное дело накопления фактов об эпохе (ставшей незаметно для самого автора «мемуарной») он хотел бы внести свой небольшой вклад.



Эскиз головного убора, сделанный С. Эйзенштейном для спектакля «Макбет»

Итак, мы остановили свой выбор на пантомиме Донани «Шарф Коломбины», которую Мейерхольд ставил в содружестве с художником Сапуновым, а Таиров повторил в Камерном театре под названием «Покрывало Пьеретты». Мейерхольдовскую редакцию мы, естественно, не видели (она относится к 1912 году), от нее сохранился только великолепный эскиз Сапунова сцены бала, который нам очень нравился. Редакцию же Таирова мы категорически не принимали, считая ее безвкусной и архаичной. Согласно нашим тогдашним воззрениям, мы решили ее «урбанизировать» и «осовременить».

Первый акт — мансарда Пьеро — был нами решен по вертикали, то есть огромное окно мансарды, занимавшее все сценическое пространство, было и сценической площадкой. Персонажи должны были передвигаться только по вертикали, цепляясь за перекладины.



Привратник из спектакля «Макбет»
Рисунок С. Эйзенштейна. 1922 г.

За окном мансарды был не романтический старинный Париж, а современный город в электрических и неоновых рекламах. Пьеро, по нашему замыслу, был представителем современной богемы, угнетаемой «нуворишем» и банкиром Арлекином [1].

Второй акт — в доме Арлекина, должен был идти под джаз (являвшийся тогда новинкой), а распорядитель танцев уже был не человек, а некий автомат, явно возникший в нашей фантазии под влиянием костюмов Пикассо к «Параду» Кокто.

Арлекин, по замыслу Эйзенштейна, должен был появляться из зрительного зала, как канатоходец на проволоке, что впоследствии и было перенесено Эйзенштейном в его спектакль «На всякого мудреца довольно простоты».

Все зти трюки, кажущиеся сейчас фантастическими и юношески наивными, между прочим, имели под собой и «реальную основу», так как в труппе Фореггера был и канатоходец — молодой актер Ф. Ф. Кнорре, ныне известный писатель. В те годы Кнорре вместе со своим партнером, молодым актером Евгением Кумейко, выступал на эстраде с номером «баланс на столах».

В результате двух месяцев работы мы с Эйзенштейном написали сценарий пантомимы, подробнейшим образом разработав не только все мизансцены и планировки, но и описав каждый жест актеров, каждое изменение света, каждый трюк. Озаглавили мы наш опус «Подвязка Коломбины». На первой странице стояло посвящение: «Всеволоду Мейерхольду, мастеру шарфа — подмастерья подвязки».

[1] Любопытно, что спустя примерно лет тридцать мне довелось в пантомиме Марселя Марсо «Пьеро с Монмартра» увидеть частичную реализацию наших юношеских замыслов (конечно, не известных талантливому французскому миму).

Оставалось только определить термин, который охватил бы полностью принципы проделанной работы. На помощь пришел случай.

Любимым нашим развлечением в эти годы были посещения расположенных в Народном доме «американских гор» (то, что за границей называют «русскими горами»). Мы без устали катались на них, испытывая мальчишеское наслаждение от захватывающих дух падений и взлетов, в грохоте тележек выкрикивали мы строфы любимых стихов Маяковского, мечтали вслух о том новом театре, который мы создадим. Билеты мы обычно покупали не на один тур, а на десять подряд. Возчики, раскатывающие тележки, знали нас очень хорошо и прокатывали с особым шиком и быстротой. Можно сказать, что все теории «эксцентризма» родились на этих «американских горах».

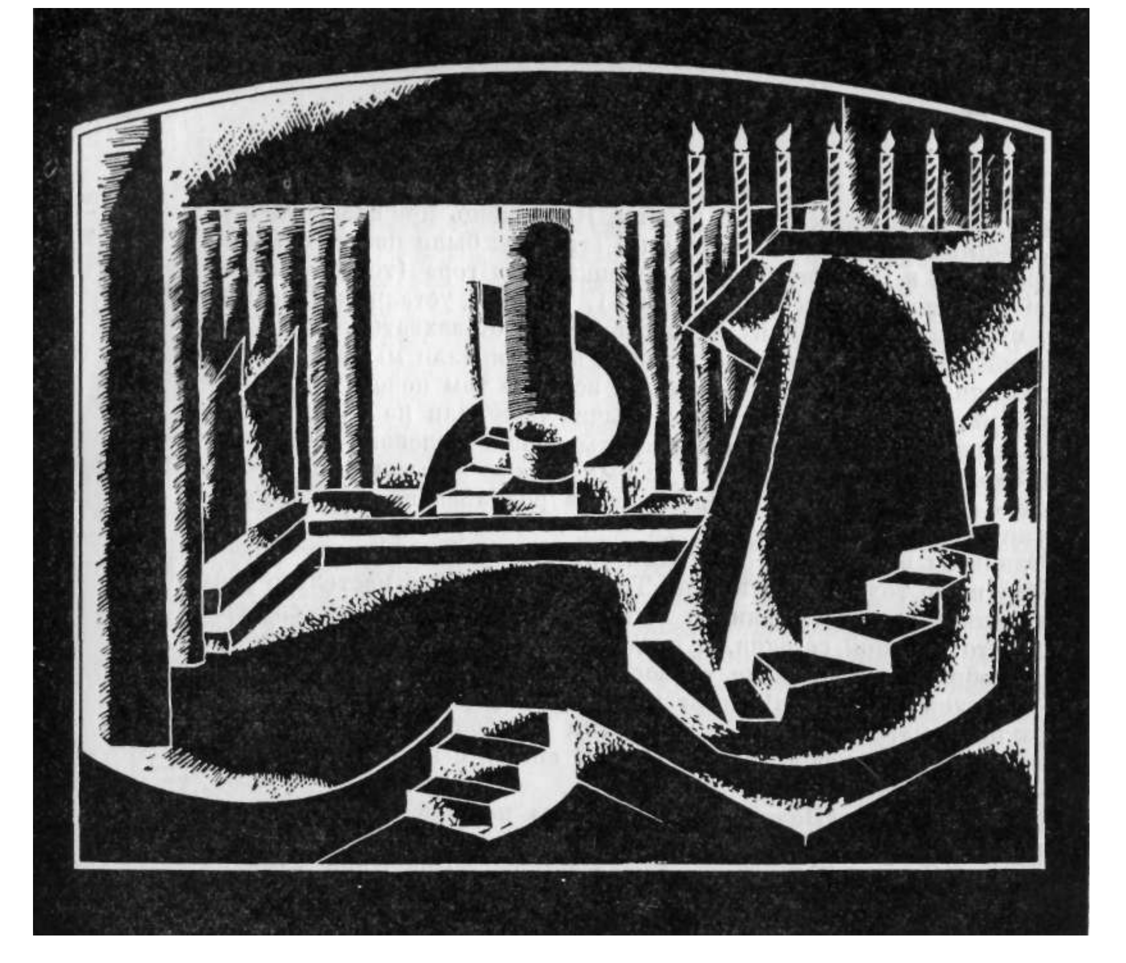
Однажды после одной из таких «прогулок» я пришел к Эйзенштейну в его тихую квартиру на Таврической улице настолько разгоряченным и возбужденным, что Сергей Михайлович спросил меня: что со мной сегодня, и когда я сказал, что я был опять на моем любимом аттракционе, он воскликнул:

«Послушай, это идея! Не назвать ли нашу работу «сценическим аттракционом»? Ведь мы тоже хотим с тобой встряхнуть наших зрителей с почти такой же физической силой, с какой их встряхивает аттракцион?»

И на обложке «Подвязки Коломбины» появилось перед посвящением: «Изобретение сценических аттракционов Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича». Впоследствии Эйзенштейн изменил этот термин на знаменитый «монтаж аттракционов».

Вернувшись осенью в Москву, мы передали наш сценарий Фореггеру, который и включил его в репертуарный план своего театра.

Мы с нетерпением стали ожидать реализации нашего проекта. Однако Фореггер не спешил с ним. Эйзенштейн к тому времени разочаровался в Фореггере и согласился перейти ассистентом к Мейерхольду, ставившему в то время «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Уход Эйзенштейна из «Мастфора» не был случайным; к тому времени Фореггер постепенно стал прекращать свои поиски новых форм политического, агитационного театра и метался между спектаклем либо чисто стилизаторского толка, либо зрелищем откровенно развлекательного, мюзик-холльного типа, угождая вкусам нэповской публики. Я еще некоторое время продолжал работать в «Мастфоре» в качестве художника и впервые также пробовал свои силы в режиссуре, поставив один из фарсов Табарена в спектакле



Эскиз декорации к «Макбету» в Центральном просветительном театре. *Художники С. Эйзенштейн* и *С.Юткевич.* 1922 г.

«Парад шарлатанов», состоящем из французских средневековых ярмарочных фарсов. К концу сезона 1922/23 года мы с Владимиром Массом и целой группой актеров в знак протеста против линии театра вышли из его состава. К этому времени Смышляев ушел из Пролеткульта и у руководства, естественно, возникла мысль пригласить Эйзенштейна, так много сделавшего в «Мексиканце», в качестве постоянного режиссера.

Здесь необходимо отметить, что помимо нашего увлечения эксцентрическим театром, цирком, мюзик-холлом в нашу жизнь стало постепенно входить и кино. Гражданская война закончилась, и сквозь

блокаду стали проникать первые заграничные фильмы. Начал работать и Дзига Вертов, монтируя свои первые «Киноправды».

Михаил Бойтлер (брат известного киноактера Аркадия Бойтлера) взял в свои руки кинотеатр на Малой Дмитровке, 6 и построил его репертуар из современных американских фильмов. Он впервые показал Москве весь цикл фильмов с Пирл Уайт. Денег у нас на кино не было, но Бойтлер пускал бесплатно на каждый сеанс группу студентов. Так мы с Эйзенштейном превратились в завсегдатаев этого кинотеатра.

С начала 1923 года Эйзенштейн стал во главе «Перетру», то есть «Передвижной рабочей труппы» Пролеткульта.

Через полгода Эйзенштейн поставил с этой труппой первый свой спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», в который включил наряду с другими аттракционами и кино, сняв для этого первый свой короткометражный фильм, пародирующий приключенческие фильмы, которые он видел в кино на Малой Дмитровке, 6.

Этот спектакль, выпущенный им весной 1923 года, можно считать началом «большой биографии» Эйзенштейна, чье имя вскоре прогремело на весь мир и осталось навсегда законной гордостью советской культуры.

II

РЕЙС В БЕССМЕРТИЕ

«Ни один фильм на протяжении истории не имел такого мощного влияния на кинематографию, как «Броненосец «Потемкин». Как произведение он занимает место рядом с величайшими созданиями человеческой мысли, направленными в сторону социального развития и человеческого благополучия, — рядом с произведениями Эврипида, Шекспира, Бетховена, Рембрандта.

«Броненосец «Потемкин» может быть приравнен к ним именно потому, что он взывает к глубочайшим социальным чувствам человека...

«Броненосец «Потемкин» действовал, как взрыв динамита в каждой киностудии мира, и повлек за собой глубочайшие изменения в технике создания фильмов».

Так справедливо писали английские критики Э. и М. Робсоны в своей книге «Фильм отвечает», вышедшей в Лондоне в 1939 году.

Однако такие объективные свидетельства мирового значения фильма соседствуют в буржуазном искусствоведении с искаженным пониманием причин этого явления.

Замалчивать фильм Эйзенштейна было невозможно — значит, нужно было принизить его, причесать, втиснуть в прокрустово ложе готовых схем буржуазного миропонимания. И «Броненосец «Потемкин» был объявлен энциклопедией формальных новшеств, и тщательным каталогизированием режиссерских приемов старались объяснить некоторые киноведы причину неслыханного успеха фильма.

Если следовать логике искусствоведов-каталогизаторов, то и «Октябрь» и «Старое и новое», изобиловавшие формальными «новациями», должны были бы стать еще более яркими страницами в истории мирового кино. Однако неопровержимым остается тот факт, что именно «Броненосец «Потемкин» явился поворотным пунктом в истории кинематографии и определил развитие нового искусства на многие десятилетия вперед.

Попытка исторически рассмотреть фильм Эйзенштейна с чисто эстетских позиций терпит полный крах.

Это становится особенно ясным при чтении тех трудов, которые пытаются восстановить исторические факты и дать им якобы объективную оценку. Так, например, английский теоретик и историк Поль Рота в своей книге «Фильм до сих пор», вышедшей в 1930 году, пытался определить место «Броненосца «Потемкин» в истории мирового киноискусства, сопоставляя его с немецким экспрессионистическим фильмом «Кабинет доктора Калигари». Вот что он писал:

«Среди вышедших в 1920 году многочисленных картин фильм «Кабинет доктора Калигари» подобен капле вина в океане соленой воды. Фильм этот почти немедленно вызвал сенсацию благодаря полному отличию от созданных ранее картин. Раз и навсегда была сделана попытка выразить творческую мысль новыми средствами кинематографии. Бесспорное первенство в применении крупного плана, наплыва и затемнения в истории кинематографии принадлежит, конечно, Гриффиту. Однако этот вклад в развитие кино не столь значителен, если сопоставить его с возможностями, открытыми фильмом «Кабинет доктора Калигари». Гриффит и его сверхпостановочные картины будут, а может быть, уже забыты, но картина Вине будет демонстрироваться вновь и вновь до полного износа существующих копий. Являясь шедевром драматической формы и содержания, столь свежая сейчас, как и в дни своего появления, и сегодня, десять лет спустя, картина эта остается произведением высочайшего уровня. «Кабинет доктора Калигари» и «Броненосец «Потемкин» являются выдающимися образцами передовых фильмов в истории развития кино».

Близорукость автора нам кажется сейчас почти кощунственной. Если такой фильм, как «Кабинет доктора Калигари», и остался в истории мирового кино, то как ярчайший пример декадентства, как неопровержимое свидетельство распада того общества, которое впрыскивает в набухшие, посиневшие вены отчаянные порции наркотических смесей из мистического, шизофренического или параноического «искусства», чтобы еще как-нибудь вздернуть, взбодрить истасканное склеротическое сердце.

Сопоставление «Броненосца «Потемкин» и «Кабинета доктора Калигари» если бы и имело право на существование на страницах истории, то только как противопоставление жизни и смерти, как символ борьбы нового мира с миром, уходящим в прошлое.

Из всех теоретиков и критиков, писавших о «Броненосце «Потемкин» в дни его появления на экране, это почувствовал только Леон Муссинак. В своей книге «Панорама кино» он пишет:

«Никогда еще кинематография не производила ничего более сильного и высокого... Победа первой в истории рабочей кинематографии над кинематографией буржуазной, которая умеет только потакать слабостям толпы и вкусам посредственности и убаюкивать зрителя мерзкими сентиментальными штучками... Наконец-то выразительность, мощь, характер! Наконец-то отдается должное тому, что есть самого чистого в уме и сердце человека... «Броненосец» вошел в историю кинематографии *и вместе с тем вошел в историю революционного движения. Это и есть основное!»

Муссинак оказался прав — фильм вошел в историю революционного движения. Он неизбежно перестал быть только явлением эстетическим, а стал и явлением общественным. Вся буржуазная киноцензура ополчилась против него, но всюду, где фильм в изуродованном, урезанном виде пробивался все же сквозь ее рогатки, демонстрация его проходила под овации зрителей, вызывая восхищение прогрессивной интеллигенции, злобу буржуазии и контрреволюционеров всех мастей.

О том, в каких условиях проходила демонстрация фильма в Западной Европе и, в частности, в Англии, мы имеем свидетельство британской журналистки Брайер в ее книге «Кинопроблемы Советской России»:

«Потемкин» впервые демонстрировался в Германии в сокращенном цензурою варианте... В некоторых местах была сделана тайная попытка не допускать на этот фильм немецких солдат, но она

окончилась неудачей. Фильм демонстрировался в Австрии и почти во всей Швейцарии. Много закрытых просмотров имело место во Франции. Исковерканный вариант был послан в Америку. В общем, фильм демонстрировался в тридцати шести странах мира.

В сокращенном виде он был показан Совету Лондонского графства. Совет отказал в разрешении демонстрировать фильм, не дав никакого объяснения своему решению. Некий прокатчик показал фильм своим сотрудникам. Не успел он снять фильм с аппарата, как его вызвали по телефону из Скотланд-Ярда, всячески угрожая ему, если он осмелится еще раз показать фильм...

Таков этот фильм, который признан в Лондоне настолько опасным, что всякому, кто частным образом продемонстрирует хотя бы один фут его, грозит немедленное тюремное заключение. Значит, кормить людей мясом, кишащим червями, и безжалостно стрелять в женщин и детей, наблюдающих сцену, значение которой они едва ли понимают, если поразмыслить — вполне законно! Потому что запрещение фильма можно объяснить только этим».

Таковы факты, их множество, мы привели лишь малую толику, но и ее достаточно для того, чтобы подчеркнуть всю несостоятельность попыток принизить революционное значение фильма путем уравнения его с экспрессионистической кинематографией, не только не подвергавшейся гонению, но встреченной восторженными аплодисментами снобистской части зрителей тех самых стран, где «Броненосец «Потемкин» подвергался остракизму.

Итак, каковы же действительные причины, сделавшие фильм Эйзенштейна столь взрывчатым веществом и в то же время столь совершенным произведением искусства?

Сила «Броненосца «Потемкин» заключается прежде всего в том идейном содержании, той революционной теме, том волнующем историческом событии, которое положено в основу фильма и могло быть раскрыто во всей полноте лишь в стране, совершившей Октябрьскую социалистическую революцию.

Революционная борьба, восстание широчайших трудящихся масс, движимых волей к новой жизни, пафос этой борьбы, перипетии ее, рассмотренные художником во всем многообразии и во всех опосредствованиях, рождение идей солидарности трудящихся перед лицом единого ненавистного врага — царизма — вот это революционное содержание прежде всего двигало сознание, волю и талант художника.

Именно оно, это содержание, настойчиво и выдвинуло перед художником естественное требование пересмотра устаревших эстетических норм буржуазной кинематографии. И новизна драматургических и режиссерских методов Эйзенштейна явилась следствием поисков наибольшей выразительности этой новой и властно диктующей свои требования революционной идеи фильма.

Поиски эти в «Броненосце «Потемкин» оказались плодотворными именно потому, что подчинил он их единой задаче целеустремленного политического, агитационного воздействия произведения.

Именно отсюда и родилась эта непревзойденная им самим стройность и подлинная классичность произведения, именно эта партийная страстность художника привела его к раскрытию во всей полноте его творческой индивидуальности, окончательно определившейся в результате его работы над фильмом общегосударственного значения (вот факт, так легко опровергающий буржуазную болтовню о вечном и обязательном противопоставлении «свободной личности художника» и «давящей воле государства»!).

Не будем забывать, что, когда Эйзенштейн ставил «Броненосец «Потемкин», ему было всего 27 лет. Он ворвался в искусство вместе с той огромной плеядой молодой интеллигенции, для которой революция создала единственные в мире неповторимые условия творческой свободы.

По вопросу о художественном методе «Броненосца» у нас существовала разноголосица. Справедливо констатируя полную победу метода социалистического реализма в киноискусстве, произошедшую в первой половине 30-х годов, некоторые наши теоретики и историки отказывали всем другим и более ранним произведениям советской кинематографии, в том числе и «Броненосцу «Потемкин», в праве на пользование методом социалистического реализма. Это, конечно, несправедливо — фильм «Броненосец «Потемкин» должен быть рассматриваем только с самых высоких позиций, предъявляемых к искусству этим методом, и он несомненно выдержит это испытание.

Всякие попытки отделить «Броненосец «Потемкин» от общей линии развития советского искусства, от его борьбы за социалистический реализм и превратить Эйзенштейна в изобретателя некоего «нового» и «особого» метода идут лишь от непонимания сущности произведения и его подлинной роли и места в истории советского киноискусства.

Поэтому анализ фильма надо прежде всего начинать с того, насколько он объективно и правдиво отражает революционную действительность. В основе его драматургии лежит подлинное историческое событие — восстание на броненосце «Потемкин» в 1905 году.

Юбилейная комиссия заказала в свое время Госкино сценарий о событиях 1905 года. Он был написан Н. Ф. Агаджановой. Естественно, что в виде одного из эпизодов в сценарий входила и история с броненосцем «Потемкин». Ввиду того что работа по фильму затянулась, а к юбилейному сроку необходимо было выпустить хотя бы его часть, то перед Эйзенштейном во время съемок встала проблема отбора наиболее существенного и важного.

Разумеется, в выборе эпизода восстания на броненосце «Потемкин» сыграли роль отнюдь не только технические соображения, но, что гораздо важнее, принципы идейно-творческие. Самый факт отбора из всего огромного материала сценария именно эпизода восстания на броненосце «Потемкин» показывает точную политическую направленность автора фильма.

Принципиально Эйзенштейн делает шаг вперед по сравнению с драматургией своего первого фильма «Стачка». В сценарном построении «Стачки», несмотря на то. что действие якобы должно концентрироваться вокруг конкретного события — стачки, основным недостатком являлось как раз отсутствие четкого идейного замысла. Отсюда общая расплывчатость композиции, фрагментарность, заполнение смысловых пустот «аттракционами».

Неумение авторов сценария «Стачка» политически осмыслить и углубить тему привело режиссуру к отсутствию стилистического единства, к эклектическому переплетению элементов эксцентрики с натуралистическими «золаизмами» (чисто литературная параллель— бойня и расстрел рабочих), в котором растворялись элементы подлинно реалистического мышления, уже и тогда свойственные молодому художнику.

Сценарий Н. Ф. Агаджановой «1905 год», несмотря на то, что он не был полностью реализован на экране, сыграл положительную роль в истории создания фильма. Совершенно непростительно вычеркивать его из истории, утверждая, что фильм сделан вообще без сценария или вопреки ему.

Положительная роль сценария Н. Ф. Агаджановой несомненно заключается прежде всего в том, что он полно, широко и политически правильно ввел режиссера в образное понимание этого отрезка истории, как бы «размял» перед ним этот материал, наполнил его им, творчески заразил. Сам эпизод с восстанием, занимавший незначительное место в большой задуманной эпопее, был также разрешен политически верно и исчерпывал его значение в данной, предложенной автором структуре. Во всем этом есть несомненно

положительное значение творческого содружества кинодраматурга Н. Ф. Агаджановой с режиссером.

Однако, мне кажется, что общее композиционное построение литературного сценария еще не означало для Эйзенштейна продвижения вперед по сравнению со «Стачкой».

Попытка создания грандиозной бессюжетной, безгеройной эпопеи о событиях 1905 года, как бы на лету подхватившей особенности драматургии «Стачки» (канонизируя тем самым недостатки и достоинства своеобразного почерка молодого режиссера), не являлась еще решением проблемы дальнейшего движения вперед советского киноискусства, проблемы более углубленного показа революционной действительности.

Во всяком случае, довольно легкий отход от внешне привлекательной формы развернутой эпопеи к одному сжатому эпизоду обозначал для Эйзенштейна органическую потребность в новом методе композиции фильма.

В «Броненосце «Потемкин» мы имеем случай не создания фильма без сценария, а создание вторичного сценария на литературной первооснове. Мы присутствуем здесь при рождении не только Эйзенштейна-режиссера, но и Эйзенштейна-драматурга; в «Броненосце «Потемкин» закладывает он основы своей кинодраматургической поэтики (ведь не случайно автором сценариев всех своих последующих фильмов является он сам, привлекая к содружеству то Г. Александрова^ то П. Павленко).

Однако необходимо покончите с существующим еще у нас недоразумением, когда, теоретически допуская такое совмещение в одном лице двух профессий — режиссера и сценариста, мы фактически отказываемся их отделять друг от друга и, анализируя фильм, не выделяем, как ведущее начало, его драматургию, а сводим все лишь к разбору собственно режиссуры.

Для того чтобы понять всю сложность пути Эйзенштейна-режиссера, необходимо внимательно проанализировать всю его драматургическую поэтику, но этот вопрос, естественно, не умещается в рамках данной статьи и требует специального исследования.

В основу драматургии «Броненосца «Потемкин» легла мысль о том, что восстание это сделало для рабочих, крестьянских и особенно самих солдатских и матросских масс более понятной и близкой мысль о присоединении армии и флота к рабочему классу, к народу.

Ограничение эпопеи 1905 года рассказом о восстании на броненосце «Потемкин» поставило перед драматургией фильма и новые

задачи: нельзя было оставаться в рамках пересказа, хотя бы и очень эмоционального, самих событий, надо было раскрыть не только в ширину, но и в глубину политический, общественный смысл каждого эпизода, постараться в каждой частности найти и общие закономерности.

Отсюда и родилась та новая и строгая драматургическая форма прямого, действенного, нигде не отклоняющегося от главной магистрали показа — показа, казалось бы, очень ограниченного местом действия, но в то же время всеобъемлющего и широко разработанного, развивающегося в пределах реального повествования.

Один из журналистов в свое время объявил сценарий фильма «Броненосец «Потемкин» классическим якобы потому, что он построен по всем правилам Аристотелевой эстетики. Это, конечно, абсурдное утверждение, так как авторы сценария меньше всего были обеспокоены подражанием Аристотелю или применением приемов античной драматургии.

Именно ясность политической мысли и родила ясность драматургической конструкции.

Художников обуревало страстное желание взволновать, заразить зрителя рассказом об этом событии. Подойдя к нему сознательно тенденциозно, они агитировали средствами искусства, которые поставили на службу этой почетной задаче.

Легенда о фильме, как произведении без сценария, родилась еще. и потому, что действительно драматургия фильма окончательно оформилась лишь на монтажном столе, после съемок. Однако было бы непростительной ошибкой подменять технической случайностью сущность самого явления.

Я думаю, теперь уже всем совершенно ясно, что Эйзенштейн мыслил не только режиссерскими, но и д р а м а т у р г и ч е с к и м и категориями, разрабатывая во время съемок монтажные листы каждого эпизода, и как настоящий драматург работал за монтажным столом. Однако вскоре и сам Эйзенштейн и многие его последователи сделали из этого неправильный вывод: они попробовали возвести в закон эмпирику события, не осознав законов его сущности.

Эйзенштейн объявил понятие «монтаж» единственным всеобъемлющим и чудодейственным средством кинровоздействия, не дифференцируя, не переоценивая его, а тем самым отрицая главенствующее значение сценария, как бы окончательно узаконил перенесение драматургического оформления фильма на последний этап его производства.

Поэтому сценарий «Октября», который он писал уже сам (вместе с Г. Александровым), представлял собой несколько страниц на машинке, дававших лишь некий предлог или повод к монтажному накоплению материала, который должен был получить свое окончательное оформление на монтажном столе. Именно в «Октябре» и этот принцип и эта практика потерпели частичное поражение.

Механическое перенесение драматургического принципа «Броненосца «Потемкин», концентрация действия вокруг одного большого игрового объекта, естественно, не могли быть плодотворными, хотя ход рассуждений, казалось, был логически прост: там — броненосец и лестница, здесь — Зимний дворец и прилегающие к нему пейзажи (мосты, площадь).

Октябрьская революция отнюдь не укладывалась в какую-либо схему. Взятие Зимнего дворца было важным событием в Октябрьской эпопее, но оно отнюдь не исчерпывало и не раскрывало всю глубину и многообразие темы. Проблема показа руководящей роли партии здесь становилась решающей и основной. Плацдармом, где развертывалось бы действие фильма об Октябрьской революции, должен был стать не только Зимний, но и заводы, рабочие окраины, фронт и главным образом Смольный — партийный штаб вооруженного восстания.

Таким образом, политические неточности, заложенные в самой основе фильма, в его драматургической конструкции, отрицательно повлияли «а весь фильм в целом, несмотря на необычайную виртуозность и талантливость, с которой режиссер разработал отдельные его элементы. Весь он как бы накренился в одну сторону, отягощенный сложной и роскошной арматурой Зимнего дворца, побочными «интеллектуальными» ответвлениями (вроде монтажной фразы о «богах»), не имеющими никакого отношения к теме.

В фильме не было той ясности и простоты конструкции и языка, которыми прославился «Броненосец «Потемкин».

Выросшие из неправильного истолкования опыта «Броненосца», теории «эмоционального сценария» и «интеллектуального кино» нанесли вред как самому Эйзенштейну, так и киноискусству в целом, затормозив на некоторое время его поступательное движение вперед.

Но вернемся к сценарию «Броненосец «Потемкин». Мнение об отсутствии в фильме драматургии якобы подтверждалось еще и тем, что в нем нет общепринятых «героев», а действует народ, «масса»... Однако этот факт означал лишь то, что рождалась новая форма драматургии, построенная на действенном столкновении новых драматических сил, как того требовала правда жизни, правда истории.

Введение народных масс в драму возникло не вследствие эстетической полемики с драматургией, строившейся на взаимоотношениях индивидуальных героев, а прежде всего выросло оно из правильного понимания советским художником роли народа и истории.

Драматургия, оперировавшая «массой», использовалась до этого буржуазным искусством. Немецкая экспрессионистическая драма сделала это своим излюбленным приемом. «Человек-масса» и «Разрушители машин» Толлера, драмы фон Унру, Газенклевера, Эдшмидта переполнены людьми без имени, истерическими толпами, среди которых бунтуют трагические одиночки, вступающие в обязательный конфликт с «массой» и гибнущие в этом столкновении с новой безликой Немезидой.

Эти буржуазно-анархистские взгляды немецких художников, растерявшихся от нахлынувших после первой мировой войны 1914 года революционных событий, воспринявших их с декадентских позиций и отступивших в страхе перед народом на позиции «гордого индивидуализма», естественно, не имеют ничего общего с трактовкой народной массы в произведениях советского искусства и, в частности, в фильме Эйзенштейна. Поэтому сказать, что герой фильма Эйзенштейна — масса, это значит еще ничего не сказать.

Английский теоретик Уильям Хантер в своем «Исследовании кино» пишет:

«Это наиболее успешный опыт Эйзенштейна в области полной обезличенности. В нем нет отдельных героев. Герой — броненосец, это броненосец мстит за кровопролитие, это броненосец встречает русский флот, это он, в конце концов, переходит с экрана в сознание аудитории. Рядом с его величием и слепой мощью люди являются слабыми, тщедушными, ничтожными пигмеями. Это символы, которые даже в самой отдаленной степени не походят на индивидуумов. В Одессе люди — это масса, и страшное движение строя солдат, движение автоматическое и нечеловеческое... «Броненосец «Потемкин» — индивидуальный эксперимент, успешно доведенный до конца. Он был сделан в те времена, когда кинематографическая техника русских была в зачаточном состоянии, он был создан на не имеющей себе равных в прошлом волне энтузиазма и веры в доктрину».

Если в последнем своем определении Хантер не далек от истины, то все остальные его замечания являются вымыслом. Менее всего можно упрекнуть Эйзенштейна в отсутствии индивидуализированных персонажей, в трактовке массы, наподобие рейнгардтовских экспериментов («Царь Эдип», «Чудо»), где обезличенная и механизированная толпа статистов коллективным умножением однообразных ритмических жестов действительно превращалась в стадо великолепно выдрессированных манекенов.

Выдвинутая Эйзенштейном после фильма теория «типажа» также внесла немало путаницы в этот простой вопрос. Да, художник наряду с профессиональными актерами смело использовал и людей, взятых прямо из жизни.

Однако и здесь нам, так же как и в вопросе драматургии, важна не технология, а творческий результат. Различной техникой режиссуры, в том числе и работой с «типажем», создавал Эйзенштейн образы живых, конкретных людей, образ народа. И это то главное и принципиально новое, что нужно отметить в фильме «Броненосец «Потемкин».

В фильме Эйзенштейна вы запоминаете не только движение масс, но и бесконечное разнообразие человеческих типов и характеров — легенда о безликости «Броненосца «Потемкин» должна быть окончательно разрушена.

В противоположность Хантеру Л'Эстранж Фоссетт в своей книге «Кинофакты и предсказания» констатирует:

«Типажи, подобранные для воплощения характеров, совершенны. Все русские фильмы производятся государственным учреждением, и постановщик обеспечен помощью, когда бы и где бы она ему ни понадобилась. Ясно, что толпа — не просто обычные статисты. Они, видимо, настоящие граждане, для которых участие в фильме — выполнение государственного долга. Выражение их лиц в сцене на молу — одна из самых сильных сцен в фильме — свидетельствует о таком отношении. Профессиональные актеры выступают в главных ролях. И они очень талантливы. Массовые сцены сделаны с большой изобретательностью...».

Анализируя фильм, некоторые западные искусствоведы тщетно пытались найти «секрет» воздействия фильма, источник его пафоса, выискивая его в приемах съемки и монтажа и тщательно игнорируя его революционное содержание.

Но пафос «Броненосца «Потемкин» — пафос самой революции, это он пропитал волю и талант его создателей, пронизал все события фильма.

Режиссер, принадлежавший к тому поколению молодых художников, которое было непосредственным свидетелем Октябрьской революции, а затем и участником гражданской войны, которое воочию видело героизм и подвиг широчайших трудящихся масс, затем вместе с ними принимало активное участие в восстановлении и

созидании нового и единственного в мире социалистического государства,— такой режиссер не мог быть равнодушным, пассивным созерцателем этой исторической борьбы; именно из нее черпал он свои творческие силы, именно этот пафос и питал его фильм. Вот почему смехотворными и жалкими казались последующие попытки фашистских диктаторов, всяческих Геббельсов и Муссолини, создать своего «Потемкина» — такие произведения не рождаются по приказу, в условиях фашистского террора, идейного оскудения, полного порабощения своего народа.

Эйзенштейн с первых же шагов самостоятельной творческой деятельности открыто объявил себя сторонником агитационного, тенденциозного искусства. Настойчиво и упорно искал он новых форм выразительности, способных донести новое содержание, воздействовать на нового зрителя.

В первом своем фильме «Стачка» Эйзенштейн сразу же использует все «аттракционы» кинотехники. Лента переполнена неоднократными экспозициями, наплывами, ракурсами, применением всевозможных визуальных композиционных воздействий, смакованием «фотогеничной» фактуры (сцена обливания водой бастующих), раздражителями «гиньольного порядка» (ребенок между копытами бешено скачущих лошадей). Режиссер как бы стремится опробовать весь каталог возможностей, предоставленных ему техникой кино; и в этом калейдоскопе «изобретений» растворяется основная тема — фильм, задуманный как агитационное произведение, не доходит до широкого зрителя и остается великолепным "прейскурантом для кинематографистов и лишним свидетельством несомненной одаренности автора.

На основании этой работы Эйзенштейн делает для себя как для режиссера необходимые выводы. Он наглядно убеждается в реалистической природе нового искусства, в огромных возможностях, заложенных в нем. Методы условного мизансценирования, цирковой эксцентриады, которые он применял в «Стачке», решительно выбрасываются им из своего арсенала. Тем пристальнее приглядывается он к тому, что делается на соседнем участке кинофронта — на хронике.

Опыты Дзиги Вертова к этому времени достигли своей кульминации. От «Киноправды» перешел он к большим фильмам — «Шестая часть мира» и «Шагай, Совет». «Киноки» (так называлась тогда группа, отрицавшая художественную кинематографию) во главе с Дзигой Вертовым провозгласили «диктатуру факта». Они, как известно, в своей практике отказывались от съемок по сценарию, в

павильонах, от актеров и провозглашали необходимость фиксации реальной действительности и организации ее путем монтажа.

Однако такому наблюдательному художнику, как Эйзенштейн, нетрудно было заметить все возраставшее у «киноков» расхождение между теорией и практикой. Факты реальной жизни, заснятые Дзигой Вертовым и его последователями, все более и более теряли свою документальность. В его монтажных фразах, построенных по чисто эстетическим принципам ритмического или композиционного подбора, факты теряли свою конкретность, прикрепленность к месту и времени и произвольно тасовались в причудливом монтажном пасьянсе.

В номере журнала «ЛЕФ» за 1923 год, где был опубликован «Монтаж аттракционов» Эйзенштейна, Дзига Вертов выступил и со своим манифестом «Киноки. Переворот». Он писал:

«Основное и самое главное: киноощущение мира. Исходным пунктом является *использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство.*

Киноглаз живет и движется во времени и пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому... Мы не можем наши глаза сделать лучше, чем они сделаны, но киноаппарат мы можем совершенствовать без конца.

До 'сегодняшнего дня, и не раз, киносъемщик получал замечание за бегающую лошадь, которая на экране неестественно медленно двигалась (быстрое вращение ручки съемочного аппарата), или наоборот — за трактор, который чересчур быстро распахивал поле (медленное вращение ручки аппарата) и так далее.

Это, конечно, случайности, но мы готовим систему обдуманную, систему таких случаев, систему *кажущихся* закономерностей, исследующих явления.

До сегодняшнего дня мы *насиловали киноаппарат и заставляли его копировать работу нашего глаза.* И чем лучше было скопировано, тем лучше считалась съемка.

Мы сегодня раскрепощаем аппарат и заставляем его работать в противоположном направлении, дальше от копированного.

Все слабости человеческого глаза наружу. Мы утверждаем *киноглаз, нащупывающий в хаосе движений равнодействующую для собственного движения, мы утверждаем киноглаз со своим измерением времени и*

пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения...

Я киноглаз, я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.,

Я киноглаз.

Я у одного беру руки, самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека...».

Эта апология техницизма оказалась роковой прежде всего для самого Дзиги Вертова как для художника. Ведь несомненной его заслугой можно считать искреннюю влюбленность в революционную советскую действительность, красоту которой он раскрыл нам в своих хроникальных «поэмах»; его острый, наблюдательный глаз, ритмическую чуткость, энтузиазм неофита киноискусства. Но узкое доктринерство, разжигаемое теоретиками «чистой» фактографии, и прежде всего сознательный отказ от организующей роли сценария, то есть от большого революционного содержания, часто заводили Дзигу Вертова в тупик формалистического эстетства.

Его фильм «Человек с киноаппаратом», в котором он последовательно провел принципы, изложенные им на страницах «ЛЕФа», оказался лишь эстетическим ребусом, игрушкой для «киноков», вещью, лишенной социального смысла.

О том, что мог бы сделать Дзига Вертов, этот талантливейший (и, по-моему, недостаточно еще оцененный) художник, если бы он с упрямством, поистине достойным лучшего применения, не придерживался своих теорий, убедительно доказывает его более поздний и поистине вдохновенный фильм «Три песни о Ленине».

Но в описываемый нами период теория «киноков» главенствовала, и Эйзенштейн должен был либо следовать ей, либо опровергнуть ее. «Броненосец «Потемкин» протаранил эту теорию, и она пошла ко дну.

Недаром появление фильма на экранах отнюдь не проходило так благополучно, как может сейчас показаться за давностью лет, — не случайно фильм встретил сопротивление именно со стороны тех группировок, которые называли себя наиболее «левыми» и «революционными».

Представитель конструктивистов, примыкавший к «кинокам», Алексей Ган в ответе на анкету, организованную АРРКом, выразился так:

«Сценарий — юбилейных!. Эклектическая работа в чисто эстетическом плане. Работа оператора хорошая, но миндальная. Исполнители отдельных ролей хорошо иллюстрируют эклектические методы постановки. «Броненосец «Потемкин» вносит путаницу в советскую кинематографию. В целом картина плохая».

Действительно, с точки зрения ортодоксальных «фактографов», фильм вносил полную путаницу. Будучи сделан всеми средствами так презираемой ими художественной кинематографии, он благодаря своей социальной направленности, реалистичности, правдивости и стал настоящим документом.

Термины «хроникальность» и «документальность» стали все чаще и чаще упоминаться применительно к «Броненосцу «Потемкин». Однако здесь следует со всей решительностью отметить, что фильм Эйзенштейна ни по своему драматургическому построению, ни по композиции кадра, ни по всем остальным компонентам не «заигрывал» с документализмом, не стремился внешне подражать приемам хроники или быть стилизованным под нее. Всей своей эстетикой фильм противоположен хроникальному. Там важны прежде всего факты — они должны воздействовать силой своей достоверности и скреплены могут быть сравнительно элементарно.

У Эйзенштейна же необычайно сильная, отчетливая и строгая композиция каждого кадра, очищенная от всякой случайности. К тому же скреплены они, эти кадры, железной последовательностью драматургической логики.

Откуда же это впечатление «документальности» фильма?

Оно возникает не из эстетических приемов, а из глубокой веры художника в правду происходящего, из взволнованности этой правдой, из реалистического ее отображения, из органичности мировоззрения и мироощущения художника.

Единственный внешний признак, объединяющий «игровой» фильм «Броненосец «Потемкин» с хроникальной кинематографией, — это почти полное отсутствие павильонных съемок, использование всех богатств пейзажа, реальность фактуры броненосца, его орудий и механизмов.

И перед теоретиками фактографии встала задача — если не опорочить фильм, то перетащить его на свою сторону, объяснив его успех непогрешимостью своей доктрины.

Отсюда родилась новая легенда о «вещизме» фильма.

Однако внимательно анализируя фильм, вы убедитесь, что режиссер нигде и никогда не позволяет себе обыгрывать мир механизмов броненосца в чисто эстетических целях. Про фильм в целом

нельзя сказать, что в нем машины играют «вместо людей», как это утверждалось в некоторых критических статьях.

Режиссерское своеобразие фильма заключается как раз прежде всего в том, что все основные ситуации фильма глубоко человечны и воспринимаются они не как «механический мир», а как мир, пропущенный через восприятие человека. Особенно ясно это мы ощущаем в последней части, в эпизоде встречи мятежного броненосца с эскадрой.

Вся ситуация напряженного ожидания командой решающего момента в их судьбе, переданная сложным комплексом человеческих лиц, работающих машин, орудий, приготовленных к бою, и морских пейзажей, воздействует так сильно не благодаря самоигральному эстетическому любованию рычагами, манометрами и пушечными стволами, а только потому, что режиссер-драматург сумел взволновать нас этой матросской судьбой, и через людей, через их строй чувств оказались втянутыми мы в водоворот происходящего. И в унисон с их сердцами и сердцами зрителей, переполненными тревогой и сочувствием, бьются поршни в машинном отделении и дрожат стрелки приборов...

Нужно быть ослепленным формалистическими теориями, чтобы не видеть, как далека эта правдивая патетика взволнованного человеческого сердца от пустопорожних, холодных головоломок эпигонов Эйзенштейна и Вертова, расплодившихся на Западе («Марш машин» и «Электрические ночи» Деслау и т. д.).

Так же по-новому, в соответствии прежде всего с идейным замыслом произведения решена Эйзенштейном изобразительная атмосфера фильма.

«Не равнодушная природа» — так назвал он сам одну из своих статей, посвященных анализу роли пейзажа в фильме.

Действительно, пейзаж стал органической частью всей ткани произведения, выполняя не только описательные или «настроенческие» функции. Использование пейзажа для подчеркивания и как бы зрительного аккомпанемента к основному действию — прием давно известный и не оригинальный. Однако вкус и такт художника уберегли его здесь от применения штампа. Прежде всего, фильм, разворачивающийся как трагедия, совершенно лишен мрачной, темной окраски.

Оператор Эдуард Тиссэ, в полном согласии с замыслом режиссера, решительно отказывается от всяких дешевых эффектов «галлюцинирующего» света, контрастов теней, деформирующей оптики, то есть всего того арсенала экспрессионистической школы, которая

считала своим долгом «пугать» зрителя, создавать гнетущую атмосферу.

«Броненосец «Потемкин» снят целиком в реалистической манере: ясно, объемно, четко и выпукло. Настоящее ощущение трагического именно и создается, например, в эпизоде расстрела на лестнице, от контраста между безмятежностью солнечного дня с жестокой автоматичностью царской машины убийств и преступлений. Здесь природа как будто бы «равнодушна», но это так может показаться лишь на первый взгляд.

Мы с художником всем сердцем на ее стороне, так как вместе с ней мы только что пережили солнечную радость встречи и братской солидарности. Тем оскорбительнее, мучительнее и больнее для нас кровь, пролившаяся в этот светлый день, тем ненавистнее тени солдатской шеренги, неумолимо затоптавшей нашу радость.

Природа не равнодушна потому, что в фильме она на стороне тех, кто несет за собой правду жизни; она тревожится за них и хмурится свинцовымп волнами моря, рваными тучами и черными дымами в последней части и вместе с нами скорбит туманами, когда гибнут в борьбе одни из лучших.

Траурная «симфония туманов» у тела Вакулинчука, одинокое пламя свечи, зажатой у него в кулаке, пламя на ветру, еле пробивающееся сквозь серо-жемчужную гамму порта, — таким видит его глаз, подернутый поволокой слезы, вот-вот готовой скатиться с ресницы. Все это глубоко человечно, и останется в памяти, как один из лучших пластических образов мирового киноискусства.

Проверьте, как дальше нарастает световая, и я чуть было не сказал — цветовая, гамма фильма.

«И вместе с солнцем пробилась в город весть», — гласит надпись.

И так же, как парус на проходящей шхуне медленно закрыл отверстие палатки, так и вздымающиеся паруса на яликах обозначают начало как бы новой музыкальной фразы.

Возникает знаменитое народное шествие на мол к трупу Вакулинчука. -

Здесь стоит отметить попутно, что эти блестящие многоплановые композиции, доказавшие еще раз умение Эйзенштейна работать. с массой, также построены не по чисто эстетическим, формальным признакам. Знающие Одессу и ее спуски к морю подтвердят реалистическую зоркость режиссера, использовавшего архитектурные особенности города п сумевшего через эту «многоетруйность» передать

образ стекающихся со всех концов города граждан, объединив их в мощном потоке на стрелке мола.

Траурный митинг вокруг Вакулинчука расширяется, растет негодование народа против царских палачей. Рабочий делегат свиде-» тельствует о единстве народа с восставшими матросами: на рее корабля взвивается алый стяг...

Эйзенштейн смело продолжает вносить «путаницу» в умы теоретиков — в черно-белую картину он вводит цветной, раскрашенный от руки флаг. Это, несомненно, «аттракцион», но какое глубокое смысловое и эмоциональное значение имеет он! Здесь умолкают споры о законности или незаконности этого приема. Слишком много драгоценных ассоциаций в сердце у каждого советского человека связано с символом революции — алым знаменем!..

Может быть, в дальнейшем нам всем, имеющим возможность работать в цветном кино, есть смысл подумать над тем, как и почему был введен единственный цветной кадр Эйзенштейном в этом фильме. Не звучит ли он и для нас, с одной стороны, предостережением от неумеренного и неэкономного пользования таким новым, мощным средством воздействия и, с другой стороны, призывом к эмоциональному и в то же время точно взвешенному использованию этого средства для выражения идейной кульминации наших замыслов.

И сразу после алого вступает белый цвет...

К свету солнца прибавляется цвет яликов и парусов, летящих навстречу к броненосцу. Всеми средствами композиции и тональности создают здесь режиссер и оператор ощущение радости от рождения в людях нового чувства — осознания силы социального единства, братской солидарности всех трудящихся.

Все принимает участие в этой симфонии радости: и ветер, надувающий паруса и подгоняющий белые барашки морских волн, и вертикали белых колонн (сквозь их полукруг видны летящие чайки-ялики), и трепещущие белые крылья гусей — подарок жителей, и белые бескозырки матросов, летящие в небо, и белые кружева на зонтиках и платьях горожанок, вышедших полюбоваться зрелищем...

Но вот наступает трагедия расстрела на лестнице... Я не буду ее описывать, она навсегда осталась в памяти зрителя, видевшего фильм хотя бы один раз. Однако исследователю важно отметить, Что только здесь в силу идейной, смысловой, сюжетной значимости, исходя из внутреннего побуждения художника,' именно здесь, и нигде ранее, аппарат, доселе бывший неподвижным, начинает двигаться.

Это важно отметить, ибо монтажная съемка, прокламируемая всеми «левыми» группировками как возможность «свободной» деформации материала, никогда не применялась Эйзенштейном в «Броненосце «Потемкин» с этой целью. Виртуозно владея монтажом, он применил его в этом фильме прежде всего конструктивно-драматургически, поставив всю его разнообразную клавиатуру на службу содержанию, смыслу, решительно отказавшись от абстрактного виртуозничания монтажными «изысками».

Аппарат двигается в этой монтажной фразе потому, что его движение возникло органически из внутрикадрового действия, — очищая лестницу, спускается шеренга солдат, ее ритм подчеркнут движением аппарата; он контрастирует с судорожным, мятущимся ритмом разбегающейся толпы...

Далее аппарат следит за движением детской коляски, он вместе с матерью, несущей ребенка на руках, идет навстречу казакам..

Все оправдано, закономерно, подчинено железному ритму и смыслу действия. Один только раз прибегает режиссер к приему передачи субъективного видения мира: когда падает первый смертельно раненный человек, вместе с ним на момент падает п вся лестница — на секунду киноаппарат видит ее как бы предсмертным взглядом раненого...

В эпизоде разгона демонстрации, так же как и в эпизоде расстрела матросов под брезентом, Эйзенштейн блестяще применяет специфическую и присущую только кинематографу новую возможность обращения с пространством и временем.

Лестница «длится» ровно такое количество ступеней, какое нужно режиссеру для показа трагедии, но она не становится от этого ирреальной; она сохраняет все черты и признаки конкретной одесской лестницы.

Также и «остановка» времени, монтажная пауза на броненосце, когда дрожат дула винтовок, направленные на кучку матросов под брезентом, смонтирована из кадров различных реальных деталей корабля, которые не выходят за пределы конкретной среды. Ничто не превращает их в назойливую аллегорию, нигде нет следов нарочитости, символических «параллелей».

Интересно сопоставить это применение «монтажного времени» в «Броненосце» и в «Октябре». Во втором фильме оно удалось только там, где, так же как и в «Броненосце», органически выросло из темы.

Неоднократный повтор одного и того же кадра — поднимающегося по лестнице Зимнего дворца Керенского, — прослоенный

титрами (перечислением все повышающихся титулов), великолепно иронически характеризовал образ ничтожного временщика. А такой же повтор, примененный к разводящимся мостам, привел лишь к абстрактному обыгрыванию ферм и плоскостей моста.

Использование чисто литературных метафор путем сопоставления выступления меньшевиков с кадрами рук, тренькающих на балалайках, а речей эсеров — с бряцанием на арфах, затрудненно воспринималось зрителем.

Причиной всех подобных заблуждений послужила знаменитая монтажная фраза «вскакивающих львов» в «Броненосце «Потемкин».

Это действительно остроумное монтажное «открытие», отмеченное решительно всеми критиками и поднятое на щит апологетами формализма, нуждается, наконец, в точном разъяснении. Составленная всего из трех коротких кусков, эта монтажная фраза при некритическом рассмотрении обязательно вырывается из общего контекста произведения.

Однако вспомним, когда, куда и зачем она вмонтирована Эйзенштейном. После трагического расстрела демонстрации на лестнице, то есть в конце предпоследней части всей картины, когда зритель накопил огромный запас ненависти и ярости, требующей разрядки (ведь только что он был свидетелем беспощадной расправы с детьми, женщинами, стариками), матросы отвечают на этот акт бессмысленного насилия пушечным залпом по штабу генералов — одесскому театру.

«Скульптурная группа на фронтоне театра.
ндп. По штабу генералов!
Орудия броненосца стреляют...
по амурам,
украшающим
карниз театра.
У железных ворот здания взрывается
снаряд,
окутав все дымом.
Мелькают скульптуры: лев стоит...
лев злобно поднял морду,
рычит лев, вставший на задние лапы.
Железные ворота дома
окутаны дымом.
Рассеивается дым, и видно разрушенное здание».

Так выглядит этот эпизод в записи, сделанной по фильму [1].

И мы убеждаемся в том, что эта монтажная фраза взята здесь в контексте темы гнева и мести, в кульминационном драматическом и ритмическом узле действия.

Вскакивающие львы использованы режиссером не как литературная метафора, а как ритмическое подчеркивание общей темы эпизода.

Это «вскакивание» не кажется случайным потому, что предусмотрительно подготовлено несколькими кадрами скульптурных украшений на фронтоне здания театра, снятых в разных ракурсах, то есть предварительно реалистически оправдано.

Поэтому зритель, который в другой драматургической ситуации мог бы отнестись с естественным сожалением к разрушению красивого здания, здесь, накаленный социальным сочувствием к революционным силам и точно направленный не случайно вставленной надписью «По штабу генералов», жаждет этих выстрелов, как естественной разрядки накопившихся у него эмоций. Даже такой квалифицированный зритель, как режиссер Пудовкин, искренне свидетельствует, что он при первом просмотре не заметил этих львов, то есть воспринял их органически, эмоционально, так, как и должен воспринимать зритель.

Если монтажный прием, примененный режиссером, «замечается», то есть «прочитывается» отдельно от произведения, это является признаком его слабости, а не силы. Однако при последующем анализе именно эти «львы» стали отправной точкой для формалистических теорий об «имманентности» искусства монтажа.

К сожалению, при содействии самого Эйзенштейна распространилась легенда о всесильности и универсализме «крупного плана» в киноискусстве. Но именно «Броненосца «Потемкин» меньше всего можно назвать фильмом только «крупных планов». Он действительно расчленен на большое количество монтажных кусков, позволяющих глубже и продолжительнее ощутить их во времени и пространстве, но в зрительной памяти нашей встает фильм прежде всего как эпопея общих перспективных планов, а не как чередование камерных, отдельно сильно звучащих акцентов. Крупный план — это всегда выделение, подчеркивание, нарочито даже изолируемое от внешней среды в целях наибольшей свободы обращения с ним в период монтажа, когда окончательно определяется место этих акцентов.

[1] «Книга сценариев», М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 96.

Так понимал значение крупного плана Гриффит. Недаром доснимал он в конце съемок отдельные крупные планы «мимических» переживаний актеров на черном бархате и вставлял их во время окончательного монтажа.

Принципиально совершенно по-иному, по-новому использовал возможности крупного плана Эйзенштейн в «Броненосце «Потемкин». Здесь нигде крупный план не отрывается от конкретной среды, но везде несет он самую большую смысловую нагрузку, используется как самое резкое агитационное воздействие.

Крупные планы в «Броненосце «Потемкин» — это хлесткие эпитеты; они запоминаются и воздействуют как агитплакат, как «Окна РОСТА» Маяковского, как плакаты Моора и Дени.

Именно таковы знаменитое пенсне доктора, крест, воткнувшийся в пол, тарелка с надписью «Хлеб наш насущный», клавиши и канделябры пианино под ногами обезумевшего от страха офицера, свеча и бумажка с надписью «Из-за ложки борща» на теле Вакулинчука, вся портретная галлерея Ораторов на молу, персонажей на лестнице, матросов, слившихся с механизмами броненосца в ожидании решительного часа в их трудной судьбе.

Крупный план — это подлинно мощное средство кинематографического воздействия — расходуется здесь Эйзенштейном целесообразно, с настоящей бережливостью действительно щедрого и богатого человека.

В остальной ткани фильма применена вся клавиатура первых, средних, общих и дальних планов — каждый из них выполняет свою функцию, вводит зрителя в место действия, в его атмосферу, в его ритм и своим ясным и продуманным чередованием нигде не оставляет зрителя в недоумении, не приглашает его разгадывать головоломные ребусы из монтажных изолированных деталей.

Эйзенштейн не позволяет себе в «Броненосце «Потемкин» специально задерживаться на крупных планах, эстетически смаковать их композицию или фактуру. Его почерк, несмотря на всю свою сложность, остается ясным и четким. Как непохоже все это на окрошку из крупных планов, которой стали угощать своих зрителей западные режиссеры, пытавшиеся овладеть секретами «русского монтажа»!

Вслед за фильмом Эйзенштейна считалось также «хорошим тоном» крошить на мелкие кусочки монтажные фразы, пытаясь достигнуть этим пресловутой динамики. Но ведь настоящий динамизм и действительно мощный темперамент такого художника, как Эйзенштейн, вырастал не из технологического приема механического

дробления материала, а из того внутреннего ритма, того революционного пафоса, того действенного стремления к активному агитационному искусству, которым были пропитаны сценарий фильма, его режиссерское решение, его внутрикадровый ритм.

Эйзенштейн однажды признался мне, что, когда не удавался у него эпизод с сепаратором в фильме «Старое и новое», он обратился к своему же «Броненосцу «Потемкин». Он смотрел его один, ночью в зрительном зале, стараясь распознать, в чем заключался секрет эмоционального воздействия последнего эпизода ожидания встречи с эскадрой. И затем стал монтировать ожидание крестьянами пуска сепаратора по тому же принципу, по которому смонтировал он последнюю часть «Броненосца».

Однако механическое перенесение монтажного построения из одного фильма в другой не привело к желаемым результатам. Виртуозно смонтированный эпизод оказался невыразительным. Эта ошибка умного и проницательного художника относится к тому периоду, когда он сам поверил во всесильность монтажа.

Вместе с тем легенда о всесильности монтажа не помешала Эйзенштейну сделать ряд действительно важнейших открытий в области киновыразительности.

Сильнейшей стороной творчества Эйзенштейна было всегда владение им композицией кадра. В это понятие вложил он гораздо больше, чем просто умелое ограничение рамкой кадра снимаемого пространства. Его композиция — это не цепь статичных «картинок», порой очень красивых, но чисто* зрительно. Они сочетают в себе высокую изобразительную культуру с теми законами существования кадра во времени, которыми необходимо владеть кинематографическому художнику.

В «Броненосце «Потемкин» это применение композиции как средства киновыразительности достигло необычайных результатов. Оно произвело буквально переворот в эстетике киноискусства и послужило предметом подражания во всем мире.

То, что через три года прославилось как изобретение Чаплина в его фильме «Парижанка» и вошло в обиход всего современного киноискусства, было найдено Эйзенштейном. Характеристика человека через деталь, часть вместо целого, отраженное действие — все это возникло впервые в «Броненосце «Потемкин».

Кинематографисты восторгались светом, мелькающим на лице Эдны Первиенс в «Парижанке», где проходивший поезд оставался за кадром, но они не заметили гораздо более сильного результата, достигнутого Эйзенштейном в эпизоде встречи броненосца с эскадрой,

когда рамкой кадра срезается идущий корабль, и мы видим лишь его гигантскую тень на воде и силуэты восторженно машущих своими бескозырками матросов, приветствующих мятежный броненосец.

Здесь, как и во многих кадрах фильма, такт и чуткость художника, применившего всю свою культуру композиции к раскрытию темы произведения, послужили толчком к изобретению новых методов композиции.

Говоря о новаторстве Эйзенштейна, было бы ошибкой считать, что передовое кинематографическое искусство тех лет, и в частности, творчество Эйзенштейна не имели никакой родословной.

«Броненосец «Потемкин» всеми корнями своими уходит в революционную почву, взрастившую в первые годы существования молодого Советского государства новый вид революционных зрелищ, тех знаменитых массовых народных празднеств, которыми в особенности прославился в 20-х годах революционный Петроград.

Массовые инсценировки в честь революционных праздников, такие, как «Действо о 3-м Интернационале» (1919), разыгранное на площади перед Народным домом, «Мистерия Освобожденного Труда» — на портале Фондовой биржи, «Первомайская мистерия» (1920) — на ступенях Инженерного замка, «К мировой коммуне» — на площади той же биржи и прилегающих к ней набережных, «Блокада России» — на Каменном острове и, наконец, «Взятие Зимнего дворца» — все эти невиданные образцы новых зрелищных форм, в которых принимали участие наряду с профессиональными актерами огромные массы революционного народа, которые разыгрывались не в декорациях, а либо на местах подлинных исторических событий, либо на настоящей архитектуре города, таили в себе зародыши новой эстетики, получившей свое кинематографическое выражение в «Броненосце «Потемкин».

Говоря об Эйзенштейне, мне хочется поставить его имя рядом с именем Владимира Маяковского. Хотя они никогда не соприкасались друг с другом в непосредственной творческой практике, но общность их поэтики для меня несомненна. Их прежде всего объединяет установка на агитационность, стремление поднять большие пласты революционной тематики, нескрываемая тенденциозность, партийная политическая направленность их творчества.

Ораторской интонации поэм и стихов Маяковского соответствует и та патетичность, которая характеризует собой всю поэтику Эйзенштейна. Так же как Маяковский, обновляя политическую речь, вводил в нее «прозаизмы» разговорного языка, лексику, считавшуюся «внелитературной», то есть лозунг, частушку, сатирический фельетон, куплеты, публицистическую риторику и т. д., так и Эйзенштейн, создавая свой киноязык, смело использовал приемы кинопублицистики, киноплаката, инструктивного фильма.

Мне кажется, что даже ритмика их произведений — подчеркнутая разбивка строки у Маяковского и кадровое членение монтажной фразы у Эйзенштейна — имеет одни и те же общие источники. Слово, всегда весомое, выразительное и точное, отнюдь не ради декоративного эффекта, располагалось Маяковским в ступенчато набранной строке, — так воздействовало оно сильнее в общей его патетически-повелительной направленности поэтики. Так же и у Эйзенштейна дробление на короткие монтажные куски подчеркивало смысловую весомость кадра и точнее выражало напряженный внутренний динамизм его стремительного, агитационного искусства.

Во весь голос прославляли Великую Октябрьскую революцию Маяковский и Эйзенштейн. Вот почему до сих пор в наших сердцах звучат гениальные строки поэта, а «Броненосец «Потемкин», подняв алый стяг, продолжает свой рейс в бессмертие.

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН И ЕГО ФИЛЬМ „МАТЬ"

Говорят, фильмы быстро стареют.

И действительно, некоторые из них устаревают иногда даже до того, как выходят на экран. Многие старые фильмы представляют для сегодняшнего зрителя только музейный интерес.

Но поразительная жизненная сила фильма «Мать», поставленного Всеволодом Пудовкиным по сценарию Натана Зархи, заключается в том, что даже в искаженной проекции на 24 кадра вы смотрите его как бы в первый раз, испытывая подлинное творческое наслаждение. Нужно еще и еще раз возвращаться к изучению этого фильма в целом и его отдельных компонентов, чтобы извлечь необходимые уроки из того животворящего начала, которое несет в себе это поистине классическое произведение.

Конечно, мне не удастся полностью охватить многообразие его режиссерского построения. Я попытаюсь проанализировать лишь некоторые элементы постановочного мастерства Пудовкина, так как являются они и на сегодня творчески актуальными. Ведь в целом фильм этот и до сих пор борется на нашей стороне, против всех, кто хотел бы сузить рамки метода социалистического реализма.

По широте охвата тех проблем, которые поставлены и разрешены в фильме, он представляет собой своеобразную энциклопедию режиссерского и операторского мастерства, но не в узком, информационном смысле этого термина.

С этим произведением происходит то же, что и с романами Льва Толстого. В каком бы возрасте вы к ним ни обращались, вы всегда как бы открываете их заново.

Когда создавался фильм «Мать», советское киноискусство находилось в стадии своего становления. Фильм был новаторским. В нем режиссер со всей убежденной страстностью партийного художника защищал свое видение мира, свои творческие принципы.

Опираясь на замечательную повесть Горького, и он, и сценарист Зархи отвергли соблазны той поверхностной иллюстративности, которой, кстати сказать, так часто грешат и многие современные фильмы, инсценирующие классическую или советскую литературу. Они пошли по единственно плодотворному пути создания оригинального кинематографического произведения, но целиком вырастающего из глубокого и тонкого проникновения в замысел и стиль писателя.

Анализируя тот или иной фильм, мы часто, к сожалению, рассматриваем его в отрыве от творческой биографии авторов произведения. Фильм оценивается, как «вещь в себе», и поэтому мы часто оказываемся в положении «Иванов, не помнящих родства» и тем самым обесцениваем свои собственные достижения.

Стоит разобраться в том, связана ли удача фильма «Мать» с предшествующими ему тенденциями в советском немом кино. Неужели возник он без всякой связи, пускай с небольшим, но все же уже накопленным опытом, существовавшим у советского кино?

В частности, закономерен вопрос: чем обязан этот фильм школе Л. Кулешова, в которой вырос В. Пудовкин? В чем эта школа оказалась плодотворной для режиссера и в то же время какие ее тенденции ему приходилось преодолевать?

Справедливо критикуя односторонность некоторых теоретических положений Л. Кулешова того времени, не следует забывать, что многие из них являлись несомненно прогрессивными, и поэтому, мне кажется, что Пудовкин многим обязан школе Кулешова, о чем он сам неоднократно заявлял.

И сегодня, просмотрев внимательно фильм «Мать», убеждаешься, что высокая изобразительная культура фильма, отработанность и отточенность каждого кадра, продуманность композиционных и монтажных решений — все эти свойства режиссерского почерка Пудовкина не могли возникнуть из «ниоткуда». Корнями своими уходят они в ту фанатическую влюбленность, с которой занимались поисками новых средств специфической киновыразительности кулешовцы.

Быть может, теперь и звучит преувеличением та фраза из предисловия к книжке Кулешова «Искусство кино», которое было подписано в числе прочих его учеников и В. Пудовкиным, о том, что «мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию», но несомненно, именно Кулешов сумел привить Пудовкину уважение к кинематографической культуре, ту настойчивость в поисках киноязыка, которая была свойственна как самому мастеру, так и группе окружавших его энтузиастов.

Но, с другой стороны, фильм «Мать» не смог бы стать тем, чем он является, если бы Пудовкину не пришлось преодолевать и некоторые другие тенденции кулешовской школы, нуждавшиеся в решительном пересмотре, те самые тенденции, которые не позволили. Кулешову «сделать кинематографию» и заставили его самого остаться только автором нескольких талантливых и оригинальных фильмов, но не определивших собой генеральный путь советского киноискусства.

Пудовкин позволил себе нарушить каноны своей же школы. Так, например, было воспринято его обращение к театральным актерам (к тому же еще из Московского Художественного театра), что по тогдашним воззрениям «левых» теоретиков было полным отступлением от принципов киноискусства, активно сопротивлявшегося всякому родству с театральной культурой.

Изображать эпоху, в которой родилась пудовкинская «Мать», как некое идиллическое «сосуществование» различных творческих систем, как это делают некоторые наши киноведы, исторически неправильно.

Это была своеобразная эпоха «бури и натиска», когда молодые художники, только что пришедшие в кино, с большим трудом завоевывали право на существование, активно восставали против штампов дореволюционной кинематографии, против приспособленчества к революционной тематике, против тех коммерческих «боевиков», которые производились на некоторых студиях Союза.

Когда в этой справедливой борьбе молодые новаторы в полемическом азарте попадали под влияние американской и западноевропейской кинематографии — это приносило вред как им самим, так и делу, которое они защищали. И их опыт оборачивался бесплодным формалистическим трюкачеством. Когда же они стремились найти новые формы киновыразительности, обогатить язык кино, то эти их усилия следует, по справедливости, оценить как явление исторически прогрессивное.

Фильм Кулешова «Луч смерти» явился творческим тупиком как для него лично, так и для его школы не потому, что в нем были поиски новой формы, а потому, что стали они самоцелью. Сценарий фильма был абстрактным, оторванным от революционной действительности. Он не нес в себе большого и глубокого содержания, и фильм превратился в каталог кинематографических приемов, работая на «холостом ходу».

Не отказавшись ни от чего полезного, что приобрел он в школе Кулешова, Пудовкин почувствовал настоятельную потребность творчески полемизировать с этой школой, как бы взрывая ее изнутри.

Первым шагом явилось приглашение В. Барановской и Н. Баталова, актеров ненавистной «школы переживания», что являлось прямым вызовом господствовавшей в то время теории об актере-«натурщике», послушном роботе, лишенном какого бы то ни было вредного «психоложества». Мы сегодня не можем квалифицировать это обращение Пудовкина к актерам тонкого психологического рисунка как возврат к тенденциям дореволюционного кино. Ведь в фильме ясно видно, что режиссер сумел использовать возможности этой школы психологического реализма, трансформируя ее в подлинно кинематографическую игру.

Он не отказался также и от «типажного» метода характеристики второстепенных персонажей и совершил, в общем, некое «чудо», опрокинув все «рецептурные» теории, соединив в едином органическом сплаве, казалось, друг другу противоречащие принципы подхода к работе актера в фильме.

В этом смысле фильм «Мать» и сегодня доказывает вред догматизма. И сегодня еще стремление некоторых прогрессивных западных кинематографистов к привлечению для участия в фильме только «людей с улицы» — непрофессионалов — приводит к обеднению человеческих образов в фильме.

С другой стороны, введение в реалистическую ткань кинофильма актеров с дурными штампами кинематографической и театральной игры, «звезд», не соответствующих по своим психофизическим данным тем ролям, на которые они приглашаются, приводит также к насилию над тканью произведения.

Пудовкин смело нарушил все каноны и доказал, что если режиссер обладает твердым знанием поставленной цели и владеет кинематографическим мастерством, то он свободно может объединить в своем фильме актеров разных навыков при обязательном условии их соответствия как общему замыслу фильма, так и характерам изображаемых персонажей.

Рябой солдат, лениво ковыряющий таракана в эпизоде тюрьмы, великолепно уживается с психологическим рисунком Барановской образа матери, так как оба они достоверны. Но первый нужен режиссеру лишь как мазок в общей картине, мазок яркий, но вскоре исчезающий, в то время как актриса, играющая роль матери, несет на себе длительную нагрузку развивающегося образа. Их нельзя переменить местами, нельзя доверить солдату, этому случайному типажу, нагрузку большой роли и нельзя сводить актрису к типажному знаку, но разными средствами можно «снять» и у того и у другого все элементы позирования, неестественности, скованности. Нужно использовать до предела заложенные в них возможности. Надо поставить каждого из них на свое место в общей композиции фильма ради единой цели — образного воссоздания подлинной реалистической и в то же время поэтической среды.

Пудовкин первый показал нам, как разнообразны краски режиссерской палитры, как смело должен работать постановщик, не сковывая себя узами кабинетных теорий.

Методику, применявшуюся В. Пудовкиным в работе с актерами, следует изучить попристальней, так как, -мне кажется, что уже в этом фильме инстинктивно пришел он к тем же результатам, к которым стремился К. С. Станиславский, разрабатывая свой «метод физических действий».

Изучение это имеет не чисто академический интерес, так как и сегодня перед нашей режиссурой стоит проблема повышения качества игры на экране, где органическая естественность должна быть соединена с подлинно кинематографической выразительностью игры правдивой, но в то же время лишенной натуралистического «правдоподобия», игры, из которой должны быть решительно изгнаны еще до сих пор бытующие у нас дурные штампы театральщины.

Единство образа всего фильма в целом и каждого эпизода в частности — вот к чему стремился Пудовкин и что так блистательно удалось в фильме. Нас поражает и сегодня в фильме то, что единство это достигнуто всеми средствами, доступными кинематографическому искусству.

Ничто не забыто, ничто не упущено, все использовано.

Отсюда это ощущение богатства, при внешней скупости и строгости стиля, отсюда это ощущение полнокровия и жизненной силы.

Отсюда и та слитность и целеустремленность, которая объединяет режиссерскую работу Пудовкина с блестящим операторским мастерством А. Головни и с выразительными декорациями С. Козловского.

Нигде, никто и ничто не превалирует друг овад другом. Все работает одинаково мощно, ритмично, на полную силу, но ни про один из кадров нельзя воскликнуть: «Смотрите, какой тонкий режиссерский трюк!», или: «Смотрите, какой превосходный пейзаж!», или: «Смотрите, какая остроумная декорация!»

И здесь фильм «Мать» дает предметный урок того, как вырабатывается стилистическое единство, не путем принижения той или иной индивидуальности, а общей дружной работой, направленной на выявление центральной темы произведения.

А ведь, чего греха таить, во многих наших современных фильмах мы часто видим стилистический разнобой, где иногда превалирует то хороший оператор, «подминающий» под себя все остальные компоненты фильма, то выдающийся актер, не подкрепленный остальным ансамблем, то художник, демонстрирующий свои громоздкие и самодовлеющие сооружения.

Сильная режиссерская индивидуальность, как показывает опыт Пудовкина, не только не принижает творческого своеобразия остальных его сотрудников, но, наоборот, пожалуй, заставляет раскрываться с особой полнотой их дарования.

Мне до сих пор продолжает казаться нездоровым и неправильным противопоставление режиссеру оператора, актера или художника.

Весь опыт советской кинематографии (да и не только советской) говорит о том, что режиссер по праву является организатором всего творческого процесса, и в этом нет ничего унизительного для всех его ближайших сотрудников, потому что только при единстве замысла может возникнуть подлинное произведение искусства.

В применении чисто режиссерских приемов В. Пудовкин в .фильме «Мать» также избегает всякого догматизма.

Вспомните, как дискутировался у нас вопрос о киномизансцене. Находились противники этого понятия в применении к кино, доказывалось, что только крупный план является специфическим для чисто кинематографического мышления.

Однако Пудовкин опроверг это утверждение — некоторые эпизоды в «Матери» блистательно разрешены приемами чисто кинематографической мизансцены.

Просмотрите внимательно эпизод нападения черносотенцев. Почти весь он решен на одном общем, даже, я бы сказал, дальнем плане, причем камера остается неподвижной. Вспомните, как на этом дальнем плане появляется сначала кучка черносотенцев, а потом она разбегается во все стороны, как на том же плане выходит группа забастовщиков, и все это без единой перебивки, и в то же время насколько это кинематографично и выразительно.

Кстати, такому приему четкой, почти графической мизансцены Пудовкин, несомненно, научился у Кулешова.

В «Луче смерти» были сделаны попытки так построить мизансцены, однако они не работали там в полную силу, ибо, лишенные сюжетной целесообразности, они выглядели лишь как упражнения на «заданную тему» и лишены были эмоциональной заразительности.

Те же приемы, видоизмененные Пудовкиным и примененные им в моменты драматической кульминации столкновения народных масс с отрядами царской жандармерии или с «черной сотней», подготовленные сюжетно всем развитием фильма, волнующего нас судьбой полюбившихся нам героев, производят должное впечатление и дают предметный урок того, как надо строить кинематографическую мизансцену.

Для Пудовкина и Головни характерно не механическое перенесение каких-либо живописных реминисценций, а свободное творческое использование различных явлений изобразительной культуры (как, например, известной серии рисунков В. Серова), обработанных острым современным глазом кинохудожников.

Я полагаю также, что школа Кулешова, частично опиравшаяся на теорию фотогении Л. Деллюка (теорию, в которой, кстати сказать, содержались безусловно верные наблюдения над свойствами киноаппарата), научила В. Пудовкина отбору материала, очищению его от натуралистической детализации, привила ему вкус к обобщенным выразительным формам.

Взятое «априори», это положение приводило на практике к излишнему абстрагированию материальной среды, к той «очищенности» изображения, при которой кадр терял связь с реальной действительностью и тем самым становился лишь формалистическим знаком. Однако сама тенденция к преодолению пассивного бытового

натурализма, к отбору деталей, к четкой композиции была прогрессивной.

Наблюдение Деллюка о том, что мир индустриального пейзажа с его легко читающимися геометрическими линиями хорошо «усваивается» кинообъективам, было правильно. На использовании этих свойств «киноглаза» были построены и удачные опыты Дзиги Вертова в документальном кино, и Абеля Ганса в его фильме «Колесо», где впервые была раскрыта перед нами поэтика железных дорог, и Эйзенштейна в «Броненосце «Потемкин», где архитектоника и механизмы современного корабля соучаствовали в действии.

Эти законы использовали по-своему Пудовкин, Головня и Козловский при создании материальной среды для фильма «Мать», где перед нами стояла угроза впасть в крайности того фотографического натурализма, который считался обязательным при изображении быта рабочей слободы.

В фильме мало индустриальных пейзажей в чистом виде, но закон лаконичного отбора стал главенствующим при отборе пластического материала.

Фабричный двор, тюрьма, мост — реалистические места действия, но в то же время очищенные от всякой захламленности, снятые с наиболее выразительных точек.

Декорации Козловского органически сливаются с этой натурой. Они тщательно продуманы с точки зрения архитектурного построения, сведенного в большинстве случаев к простым, иногда почти геометрически простым формам. Реалистическая достоверность в них достигается тщательно выбранной фактурой и деталями, имеющими не только бытовое значение, но и принимающими активное участие в драме.

Часы-ходики, рукомойник и таз, дубовый стол и скамья — вот, оказывается, и все, что нужно для создания правдивой атмосферы средствами подлинного кинематографа.

Для передачи образа «окуровщины» Пудовкин и Головня не прибегают к сложным и витиеватым декоративным построениям. Грязь, снятая сверху, достаточно выразительно передает нищету фабричной окраины.

Кстати, этот образ получает и дальнейшее развитие в фильме «Потомок Чингис-хана». Вспомните дорогу, по которой ведет монгола на расстрел английский солдат.

Но в одном пункте Пудовкин и Головня вступают в творческую полемику со школой Кулешова, по существу, не признававшей

широкого использования пейзажа и сводившего его иногда к чисто графическим построениям (напомню наиболее выразительные кадры — голые сосны и силуэты персонажей в фильме «По закону»).

В фильме «Мать» режиссер и оператор щедро вводят пейзаж, пользуясь им не столько для характеристики места действия, сколько как элементом эмоциональным, так же равноправно участвующим в образном решении фильма.

Интересно отметить, что пейзаж Пудовкин использует не для прямолинейного подчеркивания «настроения» сцены или эпизода, а гораздо сложнее.

Красота русской природы все время сосуществует в фильме как контрастная тема свободы, воли и простора, в противовес ограниченной замкнутости тюрьмы, кабака, фабрики.

Утренние туманы над рекой, заливные луга — все это как ностальгическая тоска человека, скованного тяжелейшей эксплуатацией, безысходной нищетой, рабским трудом и лишенного простых человеческих радостей.

Поэтому и тема весны звучит здесь не просто как характеристика времени года, а как символическое обобщение образа протестующей жизни. Одно из самых сильных мест в фильме — это монтажный контрапункт кусков весны, таяния снегов, детских игр в сопоставлении с тюремной камерой, где томится Павел.

Кульминации своей этот прием достигает тогда, когда тюремный надзиратель лишает Павла прогулки. Здесь пейзажный материал и тема весны до предела заостряют драматическую ситуацию фильма, и Пудовкин еще раз блестяще демонстрирует богатство специфических возможностей кинематографического языка.

Не следует забывать, что ассоциативный монтаж тогда еще находился только в стадии экспериментальной разработки. Примерно в то же время французский режиссер Дмитрий Кирсанов в своем фильме «Менильмонтан» попробовал применить этот же метод следующим образом.

Героиня фильма, изнемогающая от усталости и голода, оказывается на бульварной скамейке по соседству с человеком, собирающимся позавтракать. Он вынимает кусок хлеба и начинает его жевать с завидным аппетитом.

Режиссер монтирует его крупный план с крупным планом женщины, которая не смотрит в его сторону.

Затем, очевидно, насытившийся человек кладет недоеденный кусок хлеба на скамью.

Аппарат опять переходит на лицо женщины, которая бросает украдкой взгляд на ломоть хлеба, оказавшийся рядом с ней, и затем опять отворачивается, стремясь скрыть щемящее чувство голода.

Как смонтировал бы кусок режиссер-ремесленник, не понимающий монтажной выразительности кино? Логически очень просто.

Крупный план женщины. Она смотрит на скамью.

Крупный план хлеба.

Следующий кусок — женщина отворачивается.

Все ясно. Она голодна. Она борется с искушением попросить еду у соседа.

Однако Кирсанов монтирует эту фразу иначе.

Крупный план женщины. Она смотрит в направлении того места, куда был положен кусок хлеба, но никакой перебивки здесь не следует.

Женщина отворачивается, и только здесь режиссер монтирует крупный план хлеба.

Монтажная фраза достигает предельной силы. Хлеб продолжает жить, таким образом, в сознании человека. Он становится из бытовой подробности выражением темы голода.

Простой перестановкой кусков режиссер достигает того, что раньше было доступно только литературе, — передачи сложного психологического хода, внутреннего состояния героя.

В фильме «Мать», появившемся до этой картины Кирсанова, Пудовкин значительно расширяет ассоциативные возможности монтажного мышления.

Вспомните эпизод, предшествующий восстанию в тюрьме.

Неподвижно сидящие арестанты... Их заскорузлые жилистые руки монтируются с кадрами земли, пейзажа, и от простого, но мудрого этого сопоставления сейчас же становится понятной бессмысленность и жестокость отрыва этих людей от труда, от их назначения на земле, от смысла жизни.

Вы буквально чувствуете, как томятся эти руки, привыкшие к плугу, косе, серпу, томятся в вынужденном безделье, и поэтому с таким сочувствием следите вы потом, как эти же руки лихорадочно хватают кирпичи, чтобы разбить решетки ненавистной темницы.

О соучастии пейзажа ледохода в рабочей демонстрации уже много писалось. Эти примеры стали классическими и вошли в сокровищницу мирового кино, так же как знаменитые туманы «Броненосца «Потемкин», и черные дымы «Мы из Кронштадта», и эпическое половодье из первой серии «Ивана Грозного».

Сегодня, при просмотре «Матери», особенно становится заметным, как широко пользовались Пудовкин и Головня ныне почти забытым приемом, заставляющим наиболее активно работать воображение зрителя.

Специфическая возможность кинокадра выделять лишь самое существенное, самое выразительное, изображение части вместо целого, детали, которую может подметить только киноаппарат, — все это применялось Пудовкиным щедро и разнообразно. Целые эпизоды построены только на игре рук или так, что образ кадра включает в него только самое необходимое и выразительное.

Вспомните приход пьяного отца... рука с утюгом... сжимающийся кулак сына-

Мать, перебирающая судорожными пальцами концы платка... Мелкий крестик городового... Нервничающие руки офицера в перчатках... Неподвижные руки крестьянина в тюрьме... Там же призыв к солидарности, переданный только жестами руки...

Руки матери и сына на тюремной решетке во время свидания и, наконец, целые эпизоды, где ни разу не дано общего плана и не показаны лица персонажей.

Вот эпизод, когда после ареста Павла к матери приходят его товарищи... На столе лежат руки Ниловны, усталые и безвольные, их ласково гладит и утешает рука курсистки...

Потом руки матери хлопочут у злополучного тайника в полу, и только присутствие в том же кадре силуэтов сапог позволяет нам догадаться о тех товарищах Павла, которые пришли навестить его мать.

И вновь, без единой перебивки, тоскуют руки Ниловны на столе, сплетаясь в дружеском пожатии с ласковыми руками подруги Павла.

Какое нарушение всех, казалось бы, общепринятых правил. Здесь нет ни общих планов, ни портретов, а все в то же время так человечно, так выразительно, так кинематографично.

Пудовкин вообще придавал большое значение выразительности экономного жеста.

Вспомните, как сделана ночная встреча Павла с курсисткой. Несколько раз порывается она подать ему руку, но руки Павла заняты, он придерживает ими ворот пиджака.

Вся сцена построена на этой недоговоренности жестов и разрешается она, наконец, рукопожатием, которое от всей этой «предыгры» превращается из бытового 'знака в выражение того чувства доверия и симпатии, которое возникло между двумя персонажами драмы.

Режиссер знает цену и мимической выразительности. Одно из лучших мест фильма — это когда Павла выводят из тюремной кареты перед зданием суда и он, в первый раз после долгого заточения, щурясь и улыбаясь, смотрит на солнце.

Пудовкин смело монтирует даже кадр с солнцем. Это пробовал сделать и Эрик Штрогейм в фильме «Алчность». Но там солнце было символом смерти, беспощадно преследующей в пустыне двух умирающих от жажды и зноя искателей золота. Здесь солнце ласковое, весеннее, символ жизни и свободы.

Фильм насыщен тщательно отобранными деталями человеческого поведения, свидетельствующими о тонкой психологической наблюдательности Пудовкина.

Сам он, исполняя эпизодическую роль жандармского офицера, строит свою игру на незаконченном жесте протирания очков, как бы предваряя тем самым тот знаменитый трижды поднесенный ко рту и недоеденный бутерброд, которым воспользовался для характеристики своего Захара Бардина В. И. Качалов в первом акте «Врагов» на сцене МХАТ.

Без волнения нельзя смотреть на те куски, где Баталов ищет взглядом мать среди посетителей, заполнивших зал суда. Как освещает улыбка его лицо, когда наконец нашел он ее. С какой напряженностью, надеждой и страхом смотрит она на сына.

Говоря о выразительности человеческих лиц в фильме Пудовкина, нельзя не вспомнить еще раз с благодарностью его ближайшего сотрудника М. Доллера- У него был исключительно острый глаз на подбор не просто заостренных по выразительности «типажей», но он умел, как никто, находить людей, на лице которых как бы отпечаталась вся их биография.

Пудовкин пользовался сложной системой построения образа, эпизода. Сюда входила и выразительная игра актеров, и построение кадра, и ритмика монтажа. Необходимым компонентом был также и эпизодический персонаж, мелькающий всего на протяжении нескольких метров, но характерный для эпохи, для смысла сцены.

Вот этих-то персонажей и умел так точно находить Доллер. Поэтому запоминаются и дежурный надзиратель в тюрьме, чьи скулы сводит зевота и скука, и рябой солдат-часовой, ковыряющий таракана, и персонажи суда, тупые, бесстрастные манекены, кому вручены судьбы революционеров.

А образ кабака в начале фильма, по существу, весь держится на фигурах толстого, заплывшего жиром, неподвижного кабатчика и гармониста с остекленелым, невидящим взглядом. Он снят к тому же

в остром хорошем ракурсе снизу, подчеркивающем его большую плотоядную челюсть. Все это складно соседствует с типажными характеристиками черносотенцев, собутыльников отца Павла.

Итак, как мы видим, Пудовкин смело использовал и тонкую психологическую игру, переданную серией мелких подробных жестов, и выразительность взглядов, наполненных мыслью и чувствами, и типажные характеристики, обобщенные почти до степени масок. Все это зажило и заиграло в руках этого трепетного художника, вдохновенного кинематографиста, влюбленного в сйое искусство и в жизнь.

Но еще более удивительно, что в этом немом фильме он не только видит жизнь, но и слышит ее.

«Мать» — это подлинно звуковой фильм, хотя в нем не произнесено ни одного слова, не звучит фонограмма оркестра или шумов.

Однако вы слышите и разухабистые звуки баяна в кабаке, и тишину, подчеркнутую каплями, падающими из рукомойника, и журчание весенних ручьев, и отчаянный стук кулаков Павла в тюрьме, и треск ломающегося льда, и звонкий победный голос революционной песни, заглушающей залп солдатских ружей.

Если художник ощущает мир в его зрительно-звуковом единстве, то и фильм его весь наполнен звуками жизни, трепетной ее музыкой и ритмом.

Вот, наконец, то слово, которое наиболее полно и точно передает силу и особенность творчества Пудовкина.

Фильм безупречно ритмичен. Его ритм'так же органичен, как дыхание человека, как биение человеческого сердца.

И этого Пудовкин достигает предельным использованием монтажа.

Здесь режиссер также опрокидывает установившиеся понятия. Теоретически казалось, что дробление на мелкие монтажные куски свойственно только методу «интеллектуального» кинематографа, стремившегося к этой раздробленности для приведения кадра к наибольшей однозначности, с тем чтобы потом обеспечить себе наиболее свободное манипулирование этими знаками при конструкции монтажной фразы. Одно время мы считали, что такая монтажная раздробленность мешает целостности актерской игры, требующей гораздо более длинных кусков.

Однако Пудовкин доказал в «Матери», что если эта целостность существует заранее как в режиссерском воображении, так и у актера, то последующая монтажная деталировка может только подчеркнуть выразительность игры актера, а не помешать ей.

Фильм «Мать» состоит из огромного количества монтажных кусков, но это нисколько не создает впечатления разорванности или ненужного размельчения. Впрочем, Пудовкин, избирая этот монтажный метод в качестве главного приема, так же свободно использует иногда, когда это нужно по смыслу и ритму действия, и длинные куски, в которых свободно развивается поведение актера, или сложную мизансценировку персонажей на дальних планах.

Это творческое использование всей клавиатуры монтажной выразительности — еще один урок фильма «Мать» и *еще* одно доказательство таланта мастера.

Педантичные исследователи могли бы впасть в соблазн сопоставлений ледохода, например у Пудовкина и Гриффита (в фильме «Водопад жизни»), совпадения монтажных приемов с Эйзенштейном, кадровых построений с Кулешовым, монтажных стыков с Вертовым.

Но в том-то и заключалась сила Пудовкина, что он был настолько искренен, целостен и правдив, что работал он без оглядки, бесстрашно, полной пригоршней черпая из сокровищницы мировой кинокультуры, не боясь никаких упреков в заимствовании, потому что чистым оставалось его сердце и ясным ум.

Он не гнался за оригинальничанием, поэтому его фильмы и были подлинно новаторскими. Он с жадностью впитывал в себя все достижения молодого советского революционного искусства, его театра, живописи, поэзии и музыки.

Он пристально вглядывался во все достижения мировой кинокультуры, потому что твердо знал, чего хотел, к чему стремился, во что верил.

И вера эта, страстная вера партийного художника в то, что средствами своего искусства борется он за лучшие идеалы человечества, и сделала фильм «Мать» гениальным, неповторимым произведением, в котором воедино сплелись и творческий пафос революции и высочайшее кинематографическое мастерство.

НИКОЛАЙ ХМЕЛЕВ И КИНО

Казалось, нет актера, более пригодного **для игры на** экране, чем Хмелев.

В нем сочетались и огромный талант, и сценическая культура, воспитанная в стенах Художественного театра, и оригинальная, острая, легко поддающаяся трансформации внешность, и особое, присущее только этому художнику пристрастие к точности внешнего рисунка роли.

И, несмотря на все эти благоприятные обстоятельства, путь Хмелева в кино оказался значительно более трудным, чем в театре, где те же качества заслуженно привели его к положению одного из самых выдающихся актеров советского и мирового искусства.

Может быть, настало время попытаться разобраться в причинах этого явления и определить, кто же, в конце концов, виноват в этой своеобразной творческой «бесхозяйственности», приводящей к тому,

что лучшие советские актеры оказываются не полностью использованными в киноискусстве и их игра пропадает в результате бесследно.

Ревнители «чистой» кинематографичное™ могут возразить, что отнюдь не все выдающиеся мастера сцены годны для использования их на экране. Если это положение и подтверждается в отдельных случаях на практике, то в принципе оно остается весьма спорным.

Пишущий эти строки вполне уверен в том, что основные истоки игры актера на сцене и на экране отнюдь не так противоположны и что существенные различия возникают лишь в последующей, технологической стадии. Как бы то ни было, нам кажется очевидным, что в случае с Хмелевым проявились иные, гораздо более точно определимые обстоятельства.

Если вы проследите список работ Н. П. Хмелева в кино[1], вам бросился в глаза то, что все предложенные ему для изображения роли принадлежат к разряду так называемых «отрицательных». Один лишь образ из всего этого цикла, образ великого русского писателя <Ф. М. Достоевского, не подходит под эту рубрику, однако, как мы увидим дальше, и он в сценарной трактовке далеко отходит от подлинной сложной, противоречивой человеческой и творческой биографии Достоевского.

Мне кажется, что причина столь одностороннего использования таланта Хмелева на экране лежит прежде всего в «модной» в то время и, **к** сожалению, не до конца преодоленной теории «типажности». Приглашая актера только на роли отрицательных героев, кинорежиссура исходила из самых поверхностных, приблизительных

[1] Первый дебют Хмелева в кино — маленькая роль жениха дочери кулака в фильме «Домовый агитатор», выпущенном в 1920 году по сценарию и под режиссурой Ю. Желябужского. Ни самый фильм, ни участие в нем Хмелева не оставили сколько-нибудь заметного следа в советском киноискусстве и в биографии мастера. Эпизодическое появление Хмелева в кадрах, изображавших биржевой ажиотаж в фильме В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» в 1927 году, также прошел незамеченным. Настоящим началом можно считать исполнение Хмелевым роли принца Рупрехта Карлштейна в фильме «Саламандра» по сценарию А. Луначарского, в постановке режиссера Г. Рошаля. За этой картиной (выпущенной в 1929 году) последовало воплощение образа Ф. М. Достоевского в звуковом фильме «Мертвый дом» по сценарию В. Шкловского, в постановке В. Федорова. Затем, в 1936 году, не увидевший экрана образ отца Степки в «Бежином луге» С. Эйзенштейна и, наконец, в том же году в фильме «Поколение победителей» (режиссер В. Строева) Хмелев исполнил роль студента Светлова, а в 1939 году — учителя Беликова в экранизации чеховского рассказа «Человек в футляре» (режиссер И. Анненский).

оценок внешности, совершенно игнорируя внутренний мир актера и не пытаясь по-настоящему разглядеть, угадать подлинный диапазон его дарования.

Вопрос о «типажности», вернее — о совпадении роли с внешними данными актера, в условиях реалистической природы кино — не такой простой, каким он кажется с первого взгляда.

Действительно, задачи экранного изображения требуют от актера возможно меньшего насилия над своими психо-физическими данными. Однако это отнюдь не означает, что игра актера перед аппаратом должна быть сведена лишь к демонстрации чисто физических свойств объекта. Конечно, подобный метод использования заразительного воздействия примитивной естественности (что так пленяет нас в появлении ребенка на экране) вполне пригоден для отдельных однозначных кадров, лишь в сумме своей создающих режиссерский образ эпизода или сцены.

Но он совершенно непригоден в тех случаях, когда перед кинорежиссером и актером встает задача раскрыть большой и сложный человеческий характер во всем его многообразии. Здесь задача чисто внешнего совпадения физических данных актера с рисунком роли значительно усложняется и переходит, по существу, в другое качество. Природное обаяние, свобода поведения перед аппаратом, внешняя характерность — все это оказывается недостаточным и недолговечным.

Именно особые свойства киноаппарата требуют от исполнителя, быть может, даже большего, чем у актера театра, развития так называемой «внутренней техники». Весь его душевный мир, интеллект, жизненная наблюдательность, способность к творческому обобщению — все это оказывается более «фотогеничным», насущно необходимым для создания глубокого, подлинно реалистического образа человека на экране.

Как это ни звучит парадоксально, по именно поверхностная «типажность», чисто физиологическое «первичное» обаяние актера становятся непреодолимым препятствием в деле совершенствования мастерства. Актер, сразу попавший на свою «стезю», легко нащупавший свое амплуа, быстрее становится рабом этих своих внешних данных, и штамп, как ржавчина, разъедает его дарование.

Срок творческой жизни актеров, поддавшихся гипнозу «типажности», неимоверно короток. Мы можем, к сожалению, насчитать десятки примеров, когда одаренные актеры, попав один раз в жизни на «свою» роль и получив заслуженную долю успеха, застывают, останавливаются на достигнутом и затем перепевают самих

себя, тщетно пытаясь вновь и вновь поймать ускользающую от них «синюю птицу» удачи.

И, наоборот, те из мастеров, кто проходит более трудный путь, кто накапливает щедро, но расточает скупо, чья требовательность к себе, быть может, носит, на первый взгляд, даже слишком «дотошный» характер, кто осознает, что путь к образу сложен, глубок и нетороплив, тот в результате оказывается победителем, оставляя неизгладимый след как в сознании и сердце зрителя, так и в развитии актерского мастерства.

Именно к этому второму типу актеров и принадлежал Николай Павлович Хмелев. Ведь даже список его сценических работ не так количественно велик, но каждый из созданных им образов незабываем, значителен, своеобразен.

Зрители кинотеатров могли наблюдать в фильме «Мастера сцены» поразительное явление в искусстве — зафиксированное киноаппаратом исполнение В. И. Качаловым роли барона в сценах из спектакля «На дне» Горького. Что это такое — театральная или кинематографическая игра? Боюсь, что на этот вопрос не смогут ответить теоретики, ревниво оберегающие границу между сценой и экраном.

Казалось бы, что этот образ, целиком родившийся на театральных подмостках и сыгранный бесчисленное количество раз, неминуемо должен был приобрести в кино привкус дурной театральности, то есть неправды, преувеличенности, подчеркнутости. Однако этого не случилось. Наоборот, мы увидели в игре Качалова на экране не простую «естественность», а подлинную высокую свободу жизни *в* образе, глубину проникновения в его сущность, выраженную в совершенной и точной форме.

Стало очевидным, что подобное исполнение лежит за пределами внешне понятых терминов «винематографичности» и «сценичности». Органическая жизнь образа, созданного не только интуицией художника, но и упорным, проникновенным трудом, эта большая подлинно реалистическая правда* не имеющая ничего общего с натуралистическим уподоблением, естественно, стала «фотогеничной» и так же волнующей с экрана, как и со сценических подмостков.

А ведь Качалов в этой роли отнюдь не ограничивается тем, что идет только «от себя» и использует свое, только ему присущее обаяние. Нет, это прежде всего превосходное перевоплощение, острый и смелый внешний рисунок движения, облика, грима. И все это оказалось более «естественным», более пригодным для киноаппарата, чем

незагримированное лицо и будничное поведение иного актера, выглядевшего, несмотря на это, неправдиво и невыразительно.

Может быть, именно то обстоятельство, что актер перед аппаратом вынужден играть «монтажно», коротко, иногда разбросанно, непоследовательно, — именно это и требует от него еще более тщательной и углубленной предварительной работы над образом в целом, еще большей внутренней памяти, более развитой и обостренной фантазии, большей точности в выборе средств выражения.

Я убежден, что Каренин в исполнении Хмелева, будучи перенесенным на экран, не только ничего не потерял бы в своей силе и выразительности, но, приближенный киноаппаратом к зрителю, приобрел бы и новые качества, позволив до конца разглядеть всю филигранность работы мастера. Однако, к сожалению, мы не можем назвать ни одного хмелевского образа на экране, равного по силе его, сценическим образам.

О первой причине этого явления — поверхностности режиссерского подхода к работе актера на экране — мы уже сказали, но есть и вторая, не менее значительная.

Ставшее трюизмом изречение о том, что нет маленьких ролей, а есть плохие актеры, нуждается в существенных поправках.

Да, нет плохих ролей там, где есть хороший коллектив, где есть -система и метод, благодаря которым даже незначительный персонаж можно насытить биографией, подробностями и вдохнуть в него сценическую жизнь, то есть, по существу, из этой маленькой и ничтожной роли создать большую и хорошую, если не по внешнему объему, то по внутренней глубине и неразрывности с общим замыслом спектакля. Но в условиях кинематографической работы, где актер в подавляющем большинстве случаев практически привлекается к творческой жизни лишь на съемочной площадке, где он лишен этой существенно необходимой возможности длительного и кропотливого вынашивания образа и требовательного переписывания своих «черновиков», существуют плохо написанные схематичные роли, ничем не обогащающие актера. Для преодоления их нужна гигантская предварительная работа постановщика и исполнителя, либо вместе с кинодраматургом, либо зачастую в м е с т о него. Но именно этой возможности и лишены актеры, вовлекаемые в круговорот и спешку производственной суматохи.

Роли, которые довелось исполнять Н. П. Хмелеву на экране, к сожалению, почти все нуждались в такой именно работе. Их не столько нужно было хорошо воплотить, сколько прежде всего дописать.

Драматические функции принца Рупрехта Карлштейна в «Саламандре» необычайно примитивны. Это стандартный «злодей», лишенный даже какой-либо внешней интересной характеристики и существующий на экране лишь как фабульная необходимость — он должен мешать продвижению талантливого ученого. Образа, характера не существует. Вместо них сплошные «проходы», прослоенные титрами (фильм был немой), и нужен был огромный такт Хмелева, чтобы с достоинством, не попадая в капканы мелодраматических штампов, выйти из этого затруднительного положения.

Следующая работа — над образом Достоевского в фильме «Мертвый дом» — могла бы стать событием в киноискусстве, если бы опять-таки не те же причины, заранее определившие неполноценность фильма. Чтобы не быть голословным и не прибегать к субъективным оценкам, обратимся к прессе, сопровождавшей выход фильма на экран. Критики были единодушны в отрицательной оценке основной концепции, заложенной в сценарии. Наиболее точно эта оценка была выражена в статье Д. Заславского «Киногрошик».

«Каторжнику, «несчастненькому» Достоевскому девочка подала копеечку. Это было очень трогательно, очень чувствительно. Достоевский вспоминал об этом со слезой умиления, и этим умилением заразились и Виктор Шкловский как автор сценария и Василий Федоров как режиссер. Они показали и -Достоевского в кандалах, и девочку, и копеечку. Они, однако, не ограничились этим в умилении своем. Вся их картина оказалась киногрошиком несчастненькому Достоевскому, жертве бездушного царя Николая» («Правда», 19 мая 1939 года).

Фильм был противоречив по режиссерскому решению. Постановщик, пришедший из театра и как бы опасавшийся, что его будут упрекать в «некинематографичности», к сожалению, неудачно пытался подражать приемам монтажной режиссуры, «обыгрывая» вещи и загромождая фильм второстепенными несущественными деталями. Например, в эпизоде допроса Достоевского выразительность актерской игры и напряженность драматической ситуации были подменены режиссерским «трюком»: показанные крупным планом дрожащие губы актера неоднократно монтировались с дрожанием стеклянных подвесок на канделябрах.

Хаотическое и случайное нагромождение решеток, памятников, колонн, всего привычного набора петербургских пейзажей разрывало и без того хрупкую сценарную ткань фильма. Обыгрывание мокрых голых тел и «фотогеничных» клубов пара в бане, где уголовник моет

ноги «барину» Достоевскому, окончательно затуманило и закрыло суровую правду «Мертвого дома».

Фильм справедливо заслужил упреки в бутафорском историзме и в целом был охарактеризован как киноанекдот о Достоевском. Через эту эклектическую мешанину режиссерских приемов и неточную концепцию драматурга трудно было пробиться Хмелеву.

Автор сценария, пытаясь отгородиться от критических обвинений и разбираясь в причинах неудачи фильма, писал в своей заметке «Кто виноват?»: «В картину вошел замечательный актер Хмелев. Хмелев — могучий актер. Когда он работает — это выходит. И режиссер пошел с аппаратом сзади него. Тут уж сценарий пошел рассыпаться окончательно...» [1].

Диагноз автором был поставлен неправильно: сценарий рассыпался вовсе не от того, что в него вошел Хмелев. Прочитав сценарий, легко убедиться в том, что он был «рассыпан», фрагментарен с самого начала. И режиссер не только не «пошел за актером», он пытался скрепить сценарий поверхностным декоративным украшательством и монтажными побрякушками вместо воссоздания глубокой логики развития образа. Именно потому, что образ Достоевского «не состоялся» в самом сценарии, Хмелева как актера постигла неудача.

Это очень обидно, так как в отдельных кусках, разрозненных и затерявшихся среди ухищрений режиссера, можно было разглядеть в игре Хмелева ростки той удачи, которая так была нужна и ему и советскому киноискусству.

Образ меньшевика Светлова в фильме В. Строевой «Поколение победителей» получился аначительно более полноценным. Но и здесь главные силы актера ушли на единоборство с драматургической схемой. К счастью, в лице режиссера Строевой и Хмелев и Щукин нашли не врага, а союзника. Постановщик сделал все от него зависящее, чтобы преодолеть поверхностность ролей, освободить творческую фантазию актеров и помочь им преодолеть обнаженную функциональность их поведения. И работа Хмелева в этом фильме получила иную, положительную оценку.

«Образ Светлова, несмотря на некоторые срывы, является образом типичным, вскрывающим основные черты меньшевика, предателя рабочего класса. Этот образ представлял собой наиболее слабое Место в сценарии. По первоначальному авторскому замыслу Светлов на протяжении всего действия должен был «колебаться».

[1] В. Шкловский, Кто виноват? «Киногазета», 30 мая 1932 года.

И Хмелев хорошо справился со своей задачей. Он показал не заурядного, плюгавенького меньшевика, а крепкого, значительного и опасного предателя и врага... Хмелев тонко акцентирует характерные черты предателя: страсть к фразёрству, желчность, презрение к людям, самовлюбленность, враждебность к рабочему классу. У зрителя остается в памяти облик предателя, пытавшегося уговорить рабочие дружины разойтись по домам...» («Фильм о большевиках», «Искусство кино», 1936, № 12).

Рецензент «Ленинградской правды» пишет:

«Заслуженный артист Хмелев мастерски раскрывает своего Светлова, тонко и ярко показывает все черты матерого меньшевика. Но в самом сценарии этот образ еще недостаточно доработан, и это отражается на игре актера» («Ленинградская правда», 11 ноября 1936 года).

Наконец, в 1939 году Хмелев в фильме И. Анненского встречается « чеховским образом «человека в футляре». Но и здесь актеру не удается достигнуть полной победы. Те приемы, которыми пользовался режиссер в предыдущей экранизации водевиля «Медведь», оказались совершенно неприложимыми к гораздо более глубокому и сложному письму Чехова в этой повести.

Нечеткость режиссерского замысла, неумение в сценарии найти для Чехова кинематографически соответствующую ему форму, назойливое жанровое «обыгрывание» провинциального быта поставили Хмелева в невыгодное положение.

Вместо творческого содружества с актером режиссер, по существу, пассивно следовал за ним в надежде, что сам Хмелев силой своего таланта вывезет этот груз и распутает клубок незавершенного и неясного замысла. Но в фильме, как и во всяком настоящем произведении искусства, нет места случайностям. «Само» ничего не получается и не склеивается — фильм не выходит, если отсутствует ясная и точная режиссерская мысль, если вся ставка делается лишь на «имена».

Очевидно, для того чтобы Беликов вышел таким, каким его увидел в своей фантазии Хмелев, ему нужна была длительная и серьезная предварительная работа, постепенное внутреннее созревание образа, а впоследствии — органическое слияние его со всем образным строем фильма. Этого не случилось, фильм «крутился» наспех, все делалось на съемках приблизительно, «на глазок», «на авось».

Особенно разительна здесь неудача кинематографа по сравнению с параллельно развивавшейся работой Хмелева над образом Тузенбаха в спектакле МХАТ «Три сестры». Фильм и спектакль

вышли почти одновременно, но работа Хмелева в театре осталась образцом мастерства, а в фильме — лишь обещанием, лишь черновым эскизом к еще не сыгранной роли.

Так и остался талант Хмелева нераскрытым в его экранном бытии, и в большом, неоплатном долгу оказалось киноискусство перед замечательным художником.

И в память о нем пусть будет у тех, кто работает в кино, яростное желание перебороть его недостатки, а у тех, кто работает в театре, — большое чувство взаимной ответственности за судьбу актерского мастерства как на сцене, так и на экране.

СЭР ДЖОН ФАЛЬСТАФ И МИСТЕР ЧАРЛЬЗ ЧАПЛИН

Не много людей, которые не знают, что у этого человека был чудесный талант поворачивать все вещи их забавной стороной и что он достиг неподражаемости в этом искусстве, как и в восхитительной манере письма.

(А. Оффре о Скарроне)

В начале 30-х годов нашего столетия (это эпическое начало вполне соответствует столь далекому мирному времени) в Ленинград из-за границы приехал один из знаменитейших кинорежиссеров — Эрнст Любич.

Для нас, людей иного поколения, он казался живым воплощением легенды об изначальном периоде мировой кинематографии. Его имя уже гремело тогда, когда мы могли только мечтать о нашей работе в киноискусстве. Он поставил в Европе много фильмов из жизни египетских фараонов и французских фавориток, испанских танцовщиц и королев из венских кафешантанов. Он ставил эти картины с присущим ему остроумием и блеском, с размахом тароватого предпринимателя, вовремя учуявшего прибыли нового аттракциона.

Затем он переехал в Америку, ибо разоренная послевоенная Европа уже не была в состоянии оплатить ярмарочный блеск его

боевиков. Новый Свет предоставил ему новые возможности. Стареющая кинозвезда Мери Пикфорд хотела задекорировать свой чуть потускневший талант изысками европейской режиссуры, надеялась засверкать по-новому в пышной оправе, изготовленной искусным европейским ювелиром.

Режиссер быстро акклиматизировался в растущей американской кинопромышленности. Чутьем опытного коммерсанта он почувствовал, что век исторических «боевиков» прошел, надо изобретать новый жанр. Его специальностью стали салонные комедии, в меру парадоксальные, словесно изысканные, со значительной дозой эротической приправы. Для сюжетов пригодились и Оскар Уайльд, и опытные мастера французских фарсов, и безымянные авторы современных водевилей.

Жанр понравился, привился, стал «модным»; режиссер рос вместе с ним. Но чем больше оттачивалось постановочное ремесло режиссера, тем более становилось очевидным, что фильмы его не только безделушки, с надоедливой назойливостью варьирующие традиционный любовный «треугольник», не просто безобидные предметы роскоши для скучающих снобов, но в то же время горькая и едкая отрава.

Широкий демократический зритель Америки вправе был требовать от киноискусства, быть может, простой, но витаминозной пищи; однако вместо хлеба искусства получал он камень, иногда, впрочем, сверкающий, как бриллиант, но на поверку оказывающийся лишь тэтовской фальшивой стекляшкой.

Разрыв между жизнью и художником все углублялся, салонная «causerie» уже не казалась столь безобидной — художник как бы «заговаривал зубы», отвлекал зрителя от волнующих жизненных проблем; страстное и горячее слово пророка или хотя бы правдивое свидетельство объективного друга заменялось демагогией, острословием, а иногда и просто клеветой.

Режиссер сделал последовательный шаг, он поставил антисоветскую фальшивку, в которой сквозь всю ее нарядную комедийную оболочку явственно проступала фашистская сердцевина.

Так, к моменту возникновения великой исторической схватки между свободолюбивыми народами и мракобесием фашизма художник, всю жизнь отрицавший свою причастность к политике, превратился в политикана, оказавшегося в стане наших врагов.

Тогда, в тот прекрасный июньский день, мы еще не знали о том, в какое болото скатился этот прославленный режиссер, мы были все «ще под властью магии его мастерства, овеянного романтикой юно-

шееких воспоминаний. Мы встретили его доверчиво и гостеприимно, с интересом и любопытством расспрашивали об американских друзьях.

И первый наш вопрос был, естественно, о Чаплине. Мы знали, что он закончил «Цирк», -мы хотели узнать о судьбе его нового, только что вышедшего в Америке фильма — «Огни большого города».

«Ну, этот уже кончился!» — ответил презрительно режиссер, покусывая *слою* неизменную сигару.

Мы застыли в изумлении. Как мог «кончиться» Чаплин? Как могло неожиданно иссякнуть его мастерство? Неужели фильм провалился?

Мы засыпали гостя расспросами... Он отвечал с той раздражающей снисходительностью, с которой говорят преуспевающие и разбогатевшие люди о своих честных, но разорившихся родственниках. Он, конечно, признавал талант Чаплина, но утверЖдал настойчиво, ЧТО талант ЭТОТ иссяк и что новый фильм является лишь перепевам, повторением старых трюков; он утверждал, что Америка разочарована новым фильмом Чаплина.



Чарли Чаплин.
Рисунок автора. 1926 г.

Этот отзыв можно было бы толковать как простое несогласие во вкусах двух мастеров киноискусства, если бы не показалась нам подозрительной обидчивая раздражительность, непрестанно звучавшая в подтексте его тирад.

Причины этой раздражительности, как и весь смысл его обвинительного приговора, мы поняли лишь позднее, когда сами увидели на экране «Огни большого города». В этом фильме Чаплин был уже не другом, а врагом всей той гигантской «кухни развлечений», во главе которой стоял наш собеседник, чем-то неуловимо похожий на Ивана Бабичева, персонажа олешевской «Зависти», кавалера ордена обветшавших чувств и заспанных подушек.

Да, он оказался прав: с т а р ы й Чаплин кончился, но начался н о в ы й Чаплин.

II

— Pardonnez moi, Monsieur le Conte, — сказал я, — я не королевский шут». — «Но ведь вы Йорик?»— «Да». — «Et vous plaisantez?» Я ответил, что действительно люблю шутить, но мне за это не платят — я это делаю всецело за свой собственный счет.

(ЛОРЕНС СТЕРН. Сентиментальное путешествие)

В подзаголовке фильма «Огни большого города» стоит странное, непривычное наименование жанра — «комический роман». Этот термин, я полагаю, возник у Чаплина не случайно. Он действительно наиболее точно отражает сущность того переворота, который подготовлял Чаплин исподволь, но впервые реализовал полностью именно в этом фильме.

Короткометражные ранние фильмы Чаплина можно скорее сравнить с новеллами. «Малыш» — это повесть, но первые попытки художника обратиться к романной форме явственно ощущаются уже в «Парижанке».

«Комический роман», вероятно, не совсем точное определение; во всяком случае, вряд ли оно связано с традицией комического романа Скаррона или вообще с общеизвестной литературной формой «плутовского романа». Акцент здесь нужно ставить не на слове «комический», а на слове «роман».

Термин «роман» означает для Чаплина прежде всего расширение круга жизненных явлений, не умещающихся в рамках «short story»[1], поиски формы, способной выдержать высокое давление более глубокой идейной и философской нагрузки, привнесение черт эпичности, свойственных замыслу произведения. Вероятно, не случайно также и то, что впервые эту романную форму Чаплин применил в фильме, в котором он сам не участвует, а именно в «Парижанке» — картине отнюдь не комического содержания.

Ко времени замысла и постановки «Парижанки» маска актера Чаплина не была еще совсем готова к этому переходу в новое качество; для этого предстояло перестроить образ маленького бродяги, углубить его, сделать не только «обозревателем» жизненной кавалькады, но и ее действенным участником. Художник нащупывал новые пути в другом жанре и, лишь начиная с «Огней большого города», осмелился совместить широкую романную форму со своим трансформированным комическим характером. Какие изменения претерпел этот характер, мы скажем ниже. Сейчас важно отметить, что этот процесс идейного роста художника был длительным, глубоким и отнюдь не случайным.

[1] Short story — рассказ, новелла *(англ.)*.

Вспомним, что первоначальное авторское название «Парижанки» было совсем иным. Фильм назывался «Общественное мнение». И действительно, новаторское значение и глубина этой работы Чаплина заключались не в сенсационности обращения прославленного комика к якобы чистой мелодраме и не в кинематографических новшествах (вроде знаменитого поезда, переданного светом, игры вещей и т. д.), а прежде всего в философском и сюжетном замысле, в большой и волнующей художника теме, которая потребовала для своего выражения и новых средств.

Замысел «Общественного мнения» — это широкая и в то же время углубленная характеристика нравов и быта современного общества, столкновение с ним и трагическая гибель одних героев, торжество и победа других, приспособившихся к этому обществу, — в общем новая Человеческая Комедия.

Настоящее драматическое столкновение в этом фильме происходит не столько между самими героями, сколько между ними и средой, между их стремлениями и общественным мнением. Большое и чистое человеческое чувство, сталкиваясь с условностями среды, гибнет трагически и безвозвратно — такова, по существу, основная тема этого фильма, как бы осторожно и ловко ни была она замаскирована художником.

Впрочем, здесь дело даже и не в маскировке. Чаплин нарочито становится на позиции якобы объективного наблюдателя этой жизненной драмы. Он нигде открыто не морализирует, нигде пристрастно не подчеркивает изображаемое им явление, но все это не уничтожает окончательную эмоциональную силу приговора.

Всей мощью своего таланта обрушивается художник на законы той морали, которая коверкает и уничтожает все здоровое, все истинно человеческое.

В стилистике этого фильма Чаплин действительно приближается к лучшим образцам литературы. Ведь образ Адольфа Менжу, в котором воплощены цинизм, скепсис и ирония пресыщенного, но уверенного в себе собственника, по своей выразительности достигает уровня флоберовских или стендалевских характеристик.

Под изысканностью манер и приятнейшей улыбкой, украшенной тонкими стрелками ныне знаменитых успков, скрывается уже не жестокая феодальная вражда Монтекки и Капулетти, разлучающая влюбленную пару, а сила современного хищника, сила, опирающаяся на власть банкнот и освященная не традициями родовой мести, а незыблемым и скрытым законом общественного мнения, готового уничтожить всякого, осмелившегося покуситься на его устои.

В этом новом, отнюдь не романтическом мире Ромео лишен своих привлекательных черт, а новая Джульетта бежит, прихрамывая на сломанном каблуке, за выброшенным в окно ожерельем.

Романтические покровы сняты безжалостной рукой художника.

Яд собственничества растлил не только души завоевателей, но и завоеванных.

Не утонченные пытки средневековья выбирает новый инквизитор, а лишь изысканное меню смакует он для вечернего ужина. Но это одна из самых верных пыток души — пытка властью денег и комфорта; на ее бесшумном, но ядовитом пламени сгорает человеческая душа быстрее, чем на священном костре для еретиков.

Для этой новой, смелой и жестокой темы, очевидно, глубоко затрагивающей и волнующей художника, Чаплину пришлось искать и новые формы экранной выразительности.

При выпуске фильма первоначальное название пришлось заменить. Социальное и философское содержание фильма было затушевано критикой, но силу его нельзя было замолчать, и поэтому успех приписывался главным образом формальным достижениям картины. Гениальному художнику как бы «прощали» его временное отклонение от привычного пути, рассматривая «Парижанку» как очередной экзерсис экспериментатора.

И тогда возникает «Золотая лихорадка», одна из наиболее цельных, художественно совершенных и в то же время глубоко симптоматичных картин Чаплина.

Художник как бы вырвался на широкие просторы заснеженного Клондайка, маленькая фигурка неудачника заковыляла навстречу новым опасностям, навстречу суровой действительности, почерпнутой из недавнего исторического прошлого Америки. В этой действительности человек поставлен в условия неравной борьбы с природой, в условия, где предельно обнажаются все человеческие достоинства и пороки, в условия жестокой проверки всех душевных' и физических качеств человеческой натуры.

Герои Джека Лондона и Брет-Гарта — бродяги и стяжатели, убийцы и авантюристы — стали на пути человека в котелке; среди борьбы за золото ярче и полнее выявлялись и ужасы злодеяний и чудеса истинной дружбы. В вихре снежного бурана человек сталкивается не только с обнаженными до предела пороком и добродетелью, но и со своими изначальными врагами: голодом, морозом, зверьем.

В этом фильме художник-гуманист Чаплин мог впервые столкнуть созданный им образ с такими испытаниями; характерно отметить, что «Золотая лихорадка» —единственная §го картина с благополучным концом.

Маленький человечек выходил победителем из поединка с силами природы. Казалось, выходил победителем и художник Чаплин, впервые столкнувший своего героя с более широкой социальной и жизненной средой.

Гуманистические тенденции торжествовали — человек по своей природе добр; золотоискатель, гонявшийся с ножом за маленьким человечком, как за курицей, оказывался лишь симпатичным безумцем, помешавшимся от голода; любвеобильный инженер спасал маленького человечка и селил его в своей хижине; девушка раскаивалась в своей черствости и дарила сердце трогательному Чарли.

В этом фильме актер, драматург и режиссер Чаплин достиг наибольшего равновесия всех элементов; драматические места, лишенные того несколько сентиментального педалирования, которое еще присутствовало в «Малыше», с* удивительной равномерностью чередовались с комическими сценами, наполненными глубоким и ярким юмором.

В этом фильме также впервые и трюки перестали быть оторванными от сюжетной канвы; они органичны и подчинены основной теме. Даже знаменитый «танец булочек» (кажется, единственный кусок в мировой кинематографии, который был дважды подклеен в одном фильме для исполнения на «бис»), и тот не являлся отдельным комическим аттракционом, а был необходим для полной характеристики героя.

«Золотая лихорадка» была встречена триумфально.

Художник добился полного и абсолютного признания.

Казалось, достигнута вершина благополучия.

В конце фильма (почти символически) маленький неудачник, разбогатев, позировал репортерам и фотографам «под ручку» со своей, наконец, обретенной возлюбленной.

Что же дальше?

Этот вопрос возникает и перед маленьким человечком и перед его автором.

Неужели и он сам и его alter ego — Чарли сменяет свои жесткие топорщащиеся усики и взлохмаченную прическу на лакированный пробор и подстриженные усики Менжу?

Неужели художник сдастся и подчинится тому общественному мнению, против которого он так недавно восставал?

Чаплин в нерешительности. Он ставит «Цирк» как некую реминисценцию своих прошлых увлечений, как некий итог и завершение своих поисков в области сентиментальной и фантастической клоунады. «Цирк» не содержит в себе ничего принципиально нового; он не обрадовал ни новых друзей, ни старых врагов, ни самого художника.

Ограниченный круг цирковой арены, замкнувший в себе такой же ограниченный строй чувств и мыслей, явно тесен для Чаплина. Мотивы сказочного фольклора всегда были близки его сердцу. В «Золотой лихорадке» они сказались особенно наглядно; вспомните хотя бы, как выбирает свой путь маленький человечек, тыча наугад в фантастическую карту, на которой изображены четыре страны света. Так сейчас и перед самим Чаплином как художником открылись два пути, две дороги.

На одной ждало его спокойное существование, успех и... потеря себя как мастера, полное омертвление художественной ткани образа, неизбежные перепевы самого себя.

На другой — опять беспокойные искания, репутация «неудачника», но в то же время — живая вода творчества, единственно способная утолить благословенную, неиссякаемую жажду вечного путника.

Второй путь требовал искуса. Остановиться на середине было нельзя. «Цирк» доказал это с полной очевидностью.

Надо было ломать многое из достигнутого, ломать беспощадно, не боясь неизбежных потерь.

И теперь мы знаем, что Чаплин решительно выбрал этот второй путь.

«Огни большого города», «Новые времена», «Диктатор» — вехи на этом новом пути, на котором Чаплин показал нам еще раз не только силу своего таланта, но и мужество большого человека и художника.

III

Что мне делать с душой? Иметь душу — это обходится слишком дорого — дороже, чем иметь автомобиль.

(Б. ШОУ, «Дом, где разбивают сердца».)

«Огни большого города» — примечательная и историческая веха не только на творческом пути самого Чаплина, но и во всем развитии мирового киноискусства.

Внешне вое казалось обычным: тот же Чаплин, в том же костюме, все так же проделывающий массу смешных и даже ранее виденных трюков. Но за всем этим привычным ассортиментом юмористических похождений маленького йеудачника вдруг проступало что-то значительно большее, затрагивающее вас гораздо глубже, чем вы бы сами хотели в этом признаться, а в конце сеанса этой веселой комедии с удивлением вы обнаруживали необходимость в носовом платке, чтобы утереть глаза, наполненные слезами.

Новым оказалось и то, что не в пример прочим долженствующим главным образом развлечь вас комедиям, аромат коих улетучивается вместе с зажигающимся светом в зрительном зале, эта смешная картина продолжала жить в вашем сознании, вы запоминали в ней не только уморительные гэги, но она неожиданно заставляла вас задумываться над некоторыми основными вопросами «условий человеческого существования».

Анализируя дальше, вы также с удивлением могли бы обратить внимание на тот факт, что, пробуя пересказать вашим друзьям сюжет картины, вы не могли, в сущности, найти в ней ничего смешного; вы могли вспомнить отдельные сцены, над которыми смеялись до слез, но сама история бродяги, влюбленного в слепую девушку, его героическая борьба за существование, его благородство и подвиг, так и оставшиеся невознагражденными,—все это вместе взятое отнюдь не умещалось в рамки юмористического анекдота, а раскрывало большую, печальную и местами по-настоящему трагическую жизнь.

Но, могут возразить вам, ведь в «Малыше» и в «Золотой лихорадке» уже содержались драматические элементы; сентиментальные сцены и в них перемежались с комическими; публика уже стала привыкать к слезам шута, ей даже казался пряным этот чуть уловимый привкус горечи в уморительных выходках актера.

Чаплину снисходительно прощали эти новшества: ведь это была лишь эстетическая прихоть великого забавника, придававшая ему в глазах большинства приятную обособленность от несколько поднадоевших оптимистических зубоскалов. Однако «Огни большого города» были встречены американской прессой недружелюбно. Значит, действительно было что-то другое в этой картине, что-то непривычное, раздражавшее, казавшееся бестактным и лишним.

Это новое заключалось в том, что впервые (кроме некоторых намеков, содержащихся в его ранних короткометражных фильмах) в сюжете чаплиновских фильмов появилась новая трактовка традиционного любовного романа. Чаплин — неудачник в любви, это естественно, это забавно, это даже трогательно. Но стереотипная любовная неудача, лежащая как будто в основе конфликта новой картины, не исчерпывала всего содержания.

Сквозь мелодраматическую *историю* со слепой цветочницей просвечивали контуры другого, более обобщающего сюжета, затрагивающего причины иных неудач, иных разочарований.

Уже не только любовь, но и многие человеческие чувства оказывались подмятыми и раздавленными жестоким и равнодушным миром. Откуда-то неожиданно для зрителя возникли в фильме сатирические мотивы: он непривычно и скандально начинался с недопустимого глумления над статуей, символизирующей богиню «Просперити». Именно с этой богиней у маленького человечка был весьма неудачный роман, и за ее честь должны были вступиться более могучие покровители.

Мир неблагополучен — вот какой (хотя бы и инстинктивный) вывод должен был сделать зритель из этой трагикомедии.

Он, Чаплин, осмелился показать нам это неблагополучие, он, шут, в чьи обязанности входит лишь смешить, развлекать и отвлекать миллионы таких же маленьких неудачников от самой мысли об этом неблагополучии. И именно этого не могли простить ему адепты разоблаченной богини.

После появления «Огней большого города» часть критики, недружелюбно настроенная к художнику, на все голоса завопила об оскудении его мастерства, о повторяемости и штампованности его приемов и вынесла окончательный вердикт: Чаплин «кончился».

Действительно, новые фильмы Чаплина по сравнению хотя бы с идеальной стройностью «Золотой лихорадки» вдруг стали непривычно шероховатыми, композиционно не совсем точно слаженными; в некоторых трюках казалось даже, что Чаплин потерял столь свойственное ему чувство меры.

Забегая вперед, можно сказать, что сцена завтрака с Честером Конклином на заводе в «Новых временах» излишне затянута; в том же фильме эпизод с урчанием в желудке не очень смешон; в «Огнях большого города» эпизод на ринге напоминает и повторяет короткометражку «Чаплин-боксер», а в «Диктаторе» сцены войны явно перекликаются с трюками из ранней чаплиновской новеллы «На плечо!».

Все это казалось верным, но не это определяло существо происходящего процесса.

Главное состоит в том, что мир, изображаемый художником, раздвинулся, и маленький человечек впервые столкнулся не только с отдельными злыми индивидуумами, не только с природой, но и с большой жизнью — противоречивой, беспощадной, но в то же время и прекрасной.

Росло и ширилось сознание художника: он все более и более осмысливал действительность как социальное явление.

Для доказательства этого утверждения обратимся пока что к самым простейшим, но в то же время и наиболее достоверным признакам. Рассмотрим пристальнее, как эволюционировала среда в фильмах Чаплина.

В первых ранних его короткометражных фильмах понятие среды как явления общественного или отсутствовало вовсе, или же обозначалось крайне примитивно. По существу, среда толковалась лишь как *площадка* для трюка.

Мюзик-холл, ринг, бар, банк были лишь очередной ареной, на которой комически обыгрывались обиходные предметы.

Маленький человечек, будучи пока еще только клоуном, эксцентрически поворачивал бытовые аксессуары, нанизывая трюки в их алогической непоследовательности на вертел примитивного сюжета.

Обстановка, характеризующая среду, носила условный характер. Место действия обозначалось лишь предметами, принимавшими участие в комической игре.

Постепенно среда расширялась; она уже решительно уходила от посудной лавки, являвшейся символом ранней «комической» и существовавшей только для битья посуды.

Одновременно с ростом комического героя конкретизируется и среда: ферма, океанский пароход, сельская церковь входят в комические фильмы периода «Иммигранта», «Собачьей жизни», «Пилигрима».

В первом полнометражном фильме «Малыш» масштаб изображаемого мира разрастается до целого *квартала*.

Этот квартал, в котором происходят трогательные похождения малыша и Чарли, обыгрывается по нескольку раз в самых разных ракурсах; особенно ярко и остроумно «загримирован» он в пародийном сне.

Сон Чарли в этом фильме — превращение квартала в рай — одна из первых, пока еще робких попыток художника сатирически осмыслить действительность; здесь применены не столь памфлетные, сколь пародийные приемы.

Пародия — первая ступень на большой лестнице сатиры, и недаром к ней так часто прибегали мастера комического. В искусстве юмора пародия, пожалуй, является следующим шагом от беспредметной комической абстракции; не случайно первые проблески трагического появились в пародийном пятичастном фильме Чаплина «Кармен».

Рай в «(Малыше» пародиен и пока только юмористичен.

В «Золотой лихорадке» действие выплескивается в недавнее историческое прошлое и выходит на природу; в «Цирке» оно вновь замыкается под куполом Шапито.

В «Огнях большого города» впервые появляется образ г о р о д а.

Этот образ уже включает в себя и площадь с памятником, и улицу возле городского сада, и роскошный ресторан, и задворки, где завтракают собиратели мусора, и особняк миллионера, и бедную комнату слепой цветочницы, и заплеванные кулисы ринга, и этажи шикарного универмага, и уличные лавчонки, и мокрые набережные, и шумные перекрестки, и, наконец, ворота тюрьмы.

Город этот уже не абстрактен и не пародиен. Он, правда, еще «вообще город», но все же в нем заключены все контрасты роскоши и нищеты, все типическое, что характеризует современную капиталистическую столицу.

В «Новых временах» среда расширяется еще больше. Это уже не просто город, где люди существуют, рождаются, умирают, едят, любят, спят; это город, где т р у д я т с я.

Это уже не города, а с т р а н а, потому что места действия обобщаются: они избраны не по признаку личной жизни обывателей, а по признакам их общественного бытия.

Завод со всей его иерархией —от кабинета директора до рабочей умывалки, улицы фабричных кварталов, где происходят забастовки и демонстрации, окраины с их набережными и салунами и, наконец, уже не только ворота, но и сама тюрьма как символ современного общества — встает перед нами в этом фильме.

И, наконец, в «Диктаторе» в действие входит уже не одна страна, а с т р а н ы и м а т е р и к и; поля сражений, дворцы диктаторов, целые города сплетаются и решают судьбу маленького парикмахера.

Только тем, что «Диктатор» был поставлен Чаплином до официального вхождения Америки в войну, можно объяснить некоторые незначительные элементы абстрактности и пародийности, которые присутствуют в широкой атмосфере и среде этого фильма.

Нет никакого сомнения в том, что, если бы фильм был поставлен на год позже, Чаплин конкретизировал бы все адреса, ибо иносказания о диктаторе присутствуют здесь отнюдь не как элементы безобидной шутки, а как сатирические аллегории в духе Свифта или Вольтера.

Так от кулис мюзик-холла и цирка,
через
квартал,
город,
страну,
мир,
все шире и шире, бурлящим шумливым потоком вливается в искусство Жизнь.

Ей навстречу настежь распахнуты сердце и ум пытливого и взыскующего художника.

Проследим теперь, как изменяются вместе со средой и персонажи, ее характеризующие.

Поединок маленького Давида по своей структуре всегда требует большого Голиафа.

Сначала это был традиционный комический злодей, усатый верзила, появлявшийся в образе бармена, бандита или полисмена. Это были не столько настоящие враги, сколько партнеры по комической игре, обязанные своим контрастным поведением подчеркнуть трюки клоуна.

Постепенно враги также начинают принимать конкретные очертания. В «Золотой лихорадке» Чаплин воюет с голодом, с сумасшествием из-за потери памяти, с ураганом, пододвинувшим домик на край бездонной пропасти. Но в «Огнях большого города» бродяга Чаплин сталкивается уже не с абстрактными пороками или физическими трудностями, а с силами, главным образом преследующими его как пария о б щ е с т в а. И если бы не друг-миллионер (о котором особо будет идти речь ниже), то Чарли несдобровать в поединке с представителями законности и порядка, охраняющими покой добропорядочных граждан от бездомных бродяг.

В «Новых временах» у Чарли появляются еще более могущественные враги — владельцы завода, полиция, уже не в образе комически безобидного полисмена, а как жестокая и грубая сила, не с бутафорской, а с настоящей резиновой дубинкой, стреляющая уже не холостыми патронами в зады буффонных персонажей, а расстреливающая рабочие демонстрации и отправляющая маленького человечка в каменный мешок.

И, наконец, в последнем фильме врагом Чарли выступает уже глава государства — «великий» диктатор, всем аппаратом власти обрушивающийся на судьбу маленького человека.

Даже вот эта простая констатация эволюции общественной среды и характеров, окружающих образ Чарли, не есть ли наглядное доказательство огромного расширения идейного и тематического кругозора художника, сумевшего выбрать все наиболее типическое для народной судьбы и обобщить его в своих комических романах с невиданной силой?

Присмотритесь для контраста к многочисленным американским и западным фильмам, в которых и среда и герои отобраны как раз по противоположному признаку — исключительности; авторы живописуют похождения своих героев в модных салонах, в дорогих отелях, в шикарных ресторанах, на аристократических курортах; они как бы нарочито выбирают все нетипическое для широких народных слоев зрителей, отвлекая их от обыденности, рисуя на полотне экрана недоступный им сказочный мир.

Рассказывают, что в Бостоне какой-то" любитель парадоксов говорил: «Дайте нам лишнее, и мы обойдемся без необходимого» (Г. Честертон, Диккенс).

Эту заповедь цинизма могли бы избрать девизом многие апостолы кинематографической современности. Но Чаплин преступил ее — он переосмыслил искусство комедии и из «лишнего» превратил его в насущное, необходимое.

Самое поразительное заключается в том, что фильмы Чаплина, как бы являющиеся серьезной летописью нашего времени, в то же время остаются и самыми веселыми и смешными произведениями.

Но комическое у Чаплина также эволюционирует.

Если в ранних его фильмах комический трюк апеллирует прежде всего к физиологическим раздражителям зрителя (он, по существу, антипсихологичен), то постепенно гэг переосмысливается и, ничего не теряя в своей выразительности, приобретает второй смысл — становится едким, действенным и сатиричным.

Уже в «Огнях большого города» все комические похождения Чарли и даже ринг, повторенный им, приобретают другую смысловую окраску, хотя бы потому, что это уже не просто забавная игра, а реальное препятствие, мешающее герою совершить поступок большой человеческой силы: выигрыш комического поединка — это решение человеческой судьбы. В «Новых временах» трюк приобретает социальное значение.

Вся прелесть и выразительность комической пантомимы Чаплина, его походки, манекенной судорожности, всех этих поворотов и вздрагиваний, вплоть до излюбленного приема комического пародирования балетных «па», —все это неожиданно осмыслено художником как изнурительная автоматичность огромного конвейера, уродующего человеческий организм, как трагикомическое сумасшествие, заканчивающееся выразительной эпопеей с машиной для «усовершенствованного кормления» пролетариев. Эта машина, в начале такая смешная, — в конце трагичная, особенно когда заботливо предусмотренный изобретателем ласковый жест утирания рта салфеткой превращается в жестокое избиение человека.

Механизмы машин, которые должны облегчить человеку труд и существование, оборачиваются другой своей стороной; они, следуя примеру своих хозяев, тоже становятся врагами бесправного бродяги.

Эскалаторы универмага убегают из-под его ног, конвейер затягивает его своими зубцами, радио-телевизор не дает ему ни минуты отдыха.

Ветхие стены собачьей конуры, в которой он пытается жить, валятся ему на голову, и он находит себе единственно спокойное и уютное прибежище... в тюрьме.

Еще по-прежнему присутствуют в этих фильмах и комические антракты, предназначенные для чистого развлечения: Чарли глотает свисток и, преуморительно посвистывая, икает; в «Новых временах» поет он популярную шансонетку, превращая ее в забавную абракадабру.

Но уже в «Диктаторе» игра с огромным снарядом, преследующим незадачливого солдата, й блистательная фанфаронада диктатора с мячом, изображающим земной шар, показывают, до какой степени философской и сатирической изобразительности может вырасти комический трюк в руках мастера, все время идущего по пути наибольшего сопротивления.

Решить серьезное в смешном, переплести сатиру с трагедиен, вовремя снять сентиментальность бытовым комизмом, насытить

комическое подлинной человечностью — не это ли задача наиболее трудная, но и наиболее почетная для художника?

По фильмам Чаплина, и именно по комическим его трюкам, можно изучать всю глубину и остроумие его мысли.

Чаплин с предельной чуткостью прислушивается к зрителю. Он помнит, что его герой должен быть во всех своих поступках любим и оправдан самым демократическим зрителем всего мира.

Но вот в «Новых временах» ему приходится по ходу сюжета совершать поступок, который никак не может быть одобрен тем зрителем, которому адресует он свои картины.

Бродяга Чарли в тюрьме становится героем, потому что он перешел на сторону полиции и помог захватить пытавшихся убежать товарищей.

Как же оправдывает Чаплин эту сложную ситуацию невольного штрейкбрехерства?

Вспомните, что сцене побега предшествует комическое происшествие в тюремной столовой с кокаином, подсыпанным бандитом вместо соли в солонку. И все свои дальнейшие необычайные похождения Чарли проделывает, в буквальном и переносном смысле слова, будучи о д у р м а н е н н ы м.

Игра с кокаином дает предлог для смешных комических трюков, но под ней кроется глубокий сатирический смысл того «затуманивания мозгов», под влиянием которого маленький человечек единственный раз в жизни автоматически и вне своей воли переходит на сторону своих врагов.

Фирма Тобис, для которой французский режиссер Рене Клер поставил картину «К нам, свобода», предъявила иск Чаплину, обвинив его в плагиате и заимствовании основной темы из этой картины для «Новых времен».

Владельцы Тобис проиграли дело по чисто формальным причинам, однако они проиграли его и по существу. Нет ничего более отличного, чем философия Чаплина в «Новых временах» и философия Клера в его фильме.

Поводом для иска послужила однородность сюжетного материала: и в том и в другом фильме действие в основном разворачивается на современном фордизированном заводе.

В фильме Клера двое бродяг, одновременно отбывающих наказание в тюрьме и бежавших из нее, в результате различных приключений попадают на завод, один — в качестве директора, другой — простого рабочего.

Немудрая мораль сего произведения заключается в том, что им обоим — и тому, кто стоит на самой верхней, и тому, кто оказался на последней ступеньке социальной лестницы, — завод оборачивается второй тюрьмой, оба покидают его ради привольной, беспечной жизни бездомных бродяг. «К нам, свобода!» — восклицают они, уходя в конце фильма по длинной дороге, на которой мы так часто видели силуэт маленького бродяги в помятом котелке и крючковатых башмаках.

Эта идеализация бродяжничества, воспевание антисоциальной буколики, пресловутый призыв «возвращения» к матери-земле, не случайно подхваченный впоследствии фашистскими лакеями из Виши, не имеют ничего общего с философией Чаплина.

Да, Чарли тоже пока только бродяга в этом неуютном и неустроенном мире. Но его уже не проведешь обманчивой внешностью уютных сельских коттеджей, он знает, что в них также скрывается угроза нищеты и разорения; поэтому с такой беспощадной жестокостью развенчивает он грезы о сельской идиллии в конце фильма «Новые времена».

И дорога, по которой он уходит, ведет не в призрачный рай ренеклеровских бродяг; там, за далеким перевалом, ждет его новый мир, ради которого стоит жить и бороться.

«Новые времена» уже не комический роман.

Случайности, всегда становившиеся на пути Чарли, перестали быть случайностями, они осознаны им как закономерность. Маленькие несчастья человечка в помятом котелке превращаются в большую трагедию об униженных и оскорбленных.

Вихрь истории ворвался в его судьбу, и комический роман неожиданно перерос в историческую хронику.

И здесь впервые рядом с тенью маленького человечка возникает жирная туша сэра Джона Фальстафа.

IV

«Немало ждет его обид,
Но сердцем все он победит».
Шз Роберта Бёрнса)

«Нет у Шекспира пьесы лучше, чем «Генрих IV». Может быть, в некоторых последующих пьесах у Шекспира больше зрелости, которой здесь он достигает как бы одним прыжком, но нет среди них другого произведения, более насыщенного жизнью или более удач-

ного с точки зрения воспроизведения человеческой речи. Автор абсолютно перевоплощается в своих персонажах. Поэзия Готспура и проза Фальстафа еще никогда не были превзойдены. История как драматическая форма достигает здесь такого уровня, после которого' дальнейший рост уже невозможен. Один Фальстаф уже является достаточным доказательством шекспировского совершенства в понимании стиля, в искусстве создавать людей через стиль... Сюжет здесь расширен, чтобы дать место тавернам, притонам, выпивке, и героическая драма перемешивается с грандиозной насмешкой, с хохочущим голосом истины».

Так справедливо пишет Ван-Дорен в своей книге «Шекспир»[1].

Действительно, в цикле исторических хроник Шекспира обе части «Генриха IV» занимают совершенно исключительное место.

Старательность и добросовестность, с которыми великий драматург следовал историку Голиншеду, проявленные им и в «Генрихе IV», все же не объясняют нам, почему именно это произведение волнует нас и сегодня, как одно из самых живых и ярких, и почему сэр Джон Фальстаф занял равное место рядом с Гамлетом, Отелло и Лиром.

Вокруг образа Фальстафа до сих пор кипит горячая борьба шекспироведов, причем большинство из них все же не может скрыть своего неудовольствия по поводу слишком бесцеремонного вторжения этого шумливого, комического персонажа в ряды серьезных и трагических героев.

«Несомненно, Фальстаф способен заслонить собой всю пьесу, но это отчасти вина не только Шекспира, но и наша собственная, когда мы сами допускаем до этого.

Мы не только по-глупому сами лишаем себя удовольствия, предложенного нам Шекспиром, но мы все, кроме того, несправедливы к шекспировскому мастерству, когда в ожидании очередного появления Фальстафа мы не хотим заметить, с какой силой Шекспир рисует исторический элемент».

Так пишет М. Р. Ридли, редактор шекспировского издания 1938 года в сорока томах[2].

Но мне кажется, что почтенный комментатор неправ именно в этом противопоставлении Фальстафа истории.

Очевидно, в том-то и заключается преимущество Шекспира перед Голиншедом, что его хроники являются не только историческим

ГТаТпогеп, Shakespeare. Allen and Anwin LTD., London, 1941, p. 116.

2 «Shakespeare's Plays», New Temple, 1938.

документом, но и образом истории, воссозданным через искусство, через столкновения человеческих страстей и характеров, а значит, и через образ Фальстафа.

Поэтому-то «Генрих IV» так предельно п волнует нас, что история в нем заключена не только в образах обоих Генрихов или драматических столкновениях Готспура с принцем Галем, но пронизывает она всю пьесу, и жизнь становится историей, а история — жизнью.

Вместе с фигурой Фальстафа в пьесу входят и другие персонажи, не принадлежащие к феодальной знати; действие расширяется — из зал дворцов и замков оно спускается в кабаки и на улицу. Эпоха предстает перед нами как бы сверху донизу в гигантском разрезе.

Здесь возникает один из самых спорных вопросов о творческом методе художника, о том, возможно ли воспроизвести историю, ограничивая круг образов лишь персонажами, сошедшими со страниц официальных летописей, и так ли уж нуждается этот высокий жанр в использовании исключительно средств патетического и трагического воздействия, не следует ли придерживаться больше правды жизни, со всеми ее переплетениями большого и малого, трагического и смешного, пародийного и интимного, официального и человеческого?

Чутьем гениального художника Шекспир в «Генрихе IV» показал нам подлинную кухню истории.

Как бы придравшись к исторически точному факту о беспутной молодости принца Галя, он расширил рамки хроники и сообразно своей фантазии переплел достоверное с возможным, трагическое с шутовским.

И хотя сэр Джон Фальстаф не что иное, как разорившийся дворянин, нет никаких сомнений, что привнес он вместе с обветшалым своим гербом и живую силу народного юмора.

Фальстаф хотя и состоит при особе принца Галя, но он не превращается в придворного шута; горечь его юмора просачивается сквозь маску всеобъемлющей беззаботности.

«Фальстаф понимает все и поэтому никогда не бывает серьезен. Если для самого себя он еще смешнее, чем для окружающих, то это потому, что правда о нем есть нечто весьма наглядное, и он не дает себе труда ее определить. Его ум мог бы разобраться в чем угодно, но его мудрость подсказывает ему, что не стоит себя ради этого утруждать. Мы не можем его определить нашими словами. Мы его знаем только по его словам, а они внезапно отклоняются и уводят

нас по касательной смеха. Его огромная туша заполняет «Генриха IV», угрожая лишить места других людей и другие деяния. Но его сознание еще шире» [1].

Не отрицая гениальности образа Фальстафа, некоторые весьма • уважаемые шекспироведы все же не могут определить его точного места в исторических хрониках Шекспира.

В своей последней книге «Судьба Фальстафа» Довер Уильсон, один из лучших текстологов великого английского драматурга, устанавливает несомненное происхождение Фальстафа от персонажа средневекового моралите. В его трактовке сэр Джон не столь живой и конкретный образ, сколь аллегорический знак Обжорства, Сластолюбия, сценическое воплощение Порока, стоящего на пути принца Галя.

Довер Уильсон, борясь против сторонников так называемой «романтической» школы, в истолковании образов Шекспира и, в частности, сэра Джона как бы сознательно снижает его, осаживает, «ставит на свое место», отводя ему, в сущности, вспомогательную и оттеняющую главных персонажей роль.

Соответственно этому происходит и реабилитация образа будущего Генриха IV. Ведь существо споров всегда сводилось к тому: кто же, в конце концов, этот наследник престола и справедлива ли та суровая кара остракизма, которой подвергает он своего бывшего друга, когда становится королем Англии?

«Если мы только перестанем думать о пьесе как о фальстафовской, а подумаем о ней как об исторической театрологии, то каким значительным нам покажется развитие характера принца.

С первых же строк пьеса открывает свою интимную связь с Ричардом **II,** и начальная сцена посвящена выявлению двух пунктов: во-первых, Генриху не без труда удается носить корону, которую он узурпировал; совесть его нечиста, он окружен опасностью восстания.

Во-вторых, старший его сын — наследник британской короны, если судить по его образу жизни, кажется недостойным наследником... Вторая сцена, хотя она и занимает всего двадцать строк, посвящена, с точки зрения исторической драматургии, выявлению этого второго пункта. Но, к счастью или к несчастью, с момента, когда начинается эта сцена, и задолго до того, как эти двадцать строк могли бы изменить наше настроение, мы узнаем о появлении на сцене персонажа, ради которого с радостью готовы пожертвовать всеми королями Англии и предоставить их несомненным наследникам повеситься, если нужно, на собственных подвязках».

[1] Van Doren, Shakespeare, p. 126.

Так еще* раз скорбит М. Р. Ридли о появлении Фальстафа, заслоняющего, по его мнению, смысл исторической хроники.

Но мог ли этот персонаж, если бы он являлся только фигурой из моралите, введенной для оттенения пороков, окружающих беспутную молодость принца Галя, обладать такой невероятной силой?

И тогда находятся сторонники и иной точки зрения. Так, например, Давид Хардман в своей книге «Что еще о Шекспире?» [1] отнюдь не склонен преувеличивать достоинства будущего короля:

«Качества принца Галя, впоследствии Генриха IV, не те, что у Ричарда **II** или Ричарда III. Они банальны и простонародны, и мы заинтересованы принцем потому и только потому, что он друг Фальстафа. Это не трагический характер, как Ричард, и не комический, как Фальстаф. Он посередине и ограничен узкой областью практических успехов.

Шекспир им' восторгается, но никогда не дает ему лирических высказываний, из коих созданы знаменитые монологи Ричарда II и Ричарда **III.**

Галь мужествен, великодушен, весел. У нето ясное сознание своей великой ответственности, но он не захватывает нас ни как принц, ни как король.

С другой стороны, Фальстаф целиком отдается хвастовству и **лицемерию.**

Будем совершенно откровенны, мы боимся, чтобы кто-нибудь его не перехитрил, и этого не случается. Мы не можем не восхищаться героем, у которого необычайные способности выпутываться из любого положения, как замечает профессор Чарльтон, и мы не можем не сочувствовать человеку, который так любит жизнь, что решил жить любой ценой.

Фальстаф влюблен в жизнь, и мы этим восхищаемся».

Добавим от себя к этому восхищению и нашу догадку, что он живет такой полнокровной жизнью на сценических подмостках еще и потому, что фантазия Шекспира воспользовалась для его создания подлинной жизнью.

Клара Лонгворт в своей книге «Вновь открытый Шекспир» [2], основываясь на фактах биографии драматурга, пишет:

[1] David Hardman, What about Shakespeare? Thomas Nelson and Sons LTD., 1941, p. 144.

[2] **David** Hardman, What about Shakespeare? Thomas Nelson and Sons Sons LTD., 1938, p. 81, 96.

«Сцены Фальстафа в «Генрихе IV» и «Виндзорских проказницах» являются карикатурой на сэра Томаса Люси, владельца Чарлькота. и воскрешают происшествия, имевшие место в действительности...

...Томас Люси родился в Чарлькоте 29 апреля 1532 года. Его отец, сэр Вильям, совершил удачную сделку, когда женил четырнадцатилетнего мальчика на Джойс Актон, двенадцатилетней девочке, в августе 1546 года. Благодаря своей невесте, наследнице Сатон-парка, Томас был уже владельцем крупного имения, когда смерть отца в 1551 году сделала его — девятнадцатилетнего — хозяином Чарлькота, который он перестроил в пышном стиле в 1558 году. В том же году он был избран шерифом этого графства...

...Нет более доказанного эпизода из жизни Шекспира, чем эпизод браконьерства, когда он с молодыми парнями своей округи охотился за чужой дичью и повесил дерзкую балладу на ворота Чарлькота, за что и был наказан местным судьей».

Итак, вполне допустимо, что в основе характера, созданного Шекспиром, лежала не только драматургическая схема моралите, но и прообраз живого человека, с которым Шекспир сводил счеты в комедийной форме на подмостках театра «Глобус».

Я склонен думать, что сэр Фальстаф отнюдь не обладал бы столь огромной эмоциональной выразительностью, если бы был только комической маской, призванной в смешной_ форме олицетворять порок; многие черты его характера, несомненно, были подсмотрены Шекспиром в самой жизни. Но и этим не исчерпывается разносторонность образа сэра Джона.

Джон Бойтон Пристли, вступившийся за Фальстафа в своей книге «Английские комические характеры» \ справедливо замечает:

«За исключением Гамлета, ни один образ в литературе не вызывал столько споров, как Фальстаф. Этот гениальный образ, подобно Гамлету, сразу завладевает воображением читателя, пышно разрастается в его памяти и побуждает к толкованиям, меняющимся в зависимости от индивидуальности и точки зрения каждого. Так блистательно преуспевание этого блистательного персонажа в первой половине драмы, когда он, подобно колоссу, опережает все мечты о блаженной стиане; так неожиданно и загадочпо отвергает

1 j в Priestley, The English Comic Characters. John Lane The Bopley Slead, London, 1937.

его новый король, так горестен его конец, когда он умирает с «разбитым сердцем», что его образ привлекает к себе все наше внимание и сочувствие, затмевая всех, с кем его сталкивает судьба».

Это сопоставление имени датского принца с именем сэра Джона не случайно; оно доказывает, что для иных в этом бессмертном комедийном образе заложен более глубокий жизненный смысл, чем тот, которым мог бы оснастить свои персонажи Шекспир, если бы задумал их только как маску из моралите или живую карикатуру на владельца Чарлькота.

Необходимо оговорить, что вместе с Пристли мы также считаем, что:

«...Фальстаф, о котором здесь идет речь, это, разумеется, знаменитый рыцарь из «Генриха IV» (1-я и 2-я части), не имеющий ничего общего с нахалом, уличным забиякой, провинциальным простаком из «Виндзорских проказниц».

Если кто-нибудь и теперь еще считает эти два персонажа за одно лицо и воображает, что нашего сэра Джона, собутыльника принца Галя, могли с успехом одурачить проказницы из Виндзора или иного места, то этот очерк не для него: пусть читает другие исследования, особенно труды Мориса Моргана и Хезлитта и мистера А. Брэдли».

Действительно, образ сэра Джона Фальстафа в «Генрихе IV» так же относится к Фальстафу из «Виндзорских проказниц», как Чаплин «Новых времен» или «Диктатора» к Чаплину эпохи максеннетовскпх комедий.

Свидетельством тому, что наше сопоставление двух этих имен отнюдь не является случайным, служит и тот факт, что природа шекспировских образов давно волновала и самого Чаплина. Еще в 1928 году в одном из своих редких творческих высказываний он пишет:

«Я не рассматриваю персонаж, который играю на экране, как характер. Для меня он больше — символ. Мне он всегда кажется больше от Шекспира, чем от Диккенса. Он воплощает собой образ вечно побитого человека.

Персонажи Шекспира не столько персонажи, сколько символы, проходящие сквозь гамму эмоций. Они обертоны. Возьмите Гамлета — чувствительный и обостренно эмоциональный молодой студент. Лир — просто престарелый Гамлет. Фальстаф — ожирелый Гамлет в веселом настроении.

...Образ, который я играю, изменился. Он стал более трагичным и печальным — немного более организованным! Он утратил буффон-

ность, он стал несколько рациональнее. Кто-то однажды сказал: он стал менее маской и больше живым существом».

Несмотря на всю условность терминов, определяющих символ и характер, мысль Чаплина весьма примечательно и тонко сопоставляет обертонность своего и шекспировского образа.

В установлении общности метода Шекспира и Чаплина (несмотря на все опасности примитивных аналогий) речь может идти не о копировании Чаплином приемов Шекспира, не о перенесении методов елизаветинской драматургии в современное кинопроизведение, но об одинаковом творческом ощущении двух художников в их работе над созданием трагикомедийного характера, способного воплотить дух истории.

Ни шутовские персонажи Шекспира, ни образ Чаплина не задуманы обоими этими художниками только как средство позабавить зрителя. Они служат орудием для более серьезной цели — для выявления их внутренней художнической темы, пронизывающей все их творчество до самого конца.

Как бы ни пробовали противники «романтической» школы ослабить основной драматургический узел «Генриха IV», заключающийся в отказе принца Галя от своего друга, узел, поворачивающий перед нами Фальстафа не только комедийной, но и трагической своей стороной, думается мне, что узел этот автором завязан так туго не случайно, и без него великое творение Шекспира перестало бы быть тем зрелищем человеческой трагикомедии, которое волнует и трогает нас и по сей день.

И как бы субъективно ни сочувствовал Шекспир принцу Галю, но в этом пункте драмы нас покидает обдуманное рационалистическое разграничение между Добром и Злом, и мы, эмоционально оказавшись на стороне Фальстафа, вместе с ним скорбим не только о потере друга, но и об утраченной вере в силу и доброту человеческих чувств.

«Ведь, в конце концов, что постигло его? Принц Галь, бывший в течение ряда лет его товарищем, стал королем. Но вместо того чтобы осыпать старого друга почестями, принц изгоняет его, назначив небольшую пенсию, и приказывает исправиться.

Заключение в тюрьму, по-видимому, только временное. Все это, конечно, очень неприятно, однако и это ведь очередная шутка в той серии шуток, которую мы условились называть жизнью. Фальстаф накликал на себя и выдерживал не такие бури... Почему же катастрофа все же разразилась? Почему, казалось бы, неуязвимое здание нашего философа-юмориста рассыпалось прахом от одного-единственного удара судьбы?

Ответ следует, конечно, искать в замечании Пистоля: «Его сердце вконец разбито».

Фальстаф совершил нечто, на что не имел права, от чего его юмор не мог застраховать его: он долго и искренне был привязан к Генриху. Он любит принца.

...Так же как некогда на Зигфрида, омывшегося в крови дракона, упал один-единственный лист, лишив героя неуязвимости, так же свалилась на Фальстафа его любовь к принцу. В это уязвимое место и попала стрела.

Что королевство Фальстафа было иллюзорным — этого нельзя отрицать. Холодный дневной свет должен был когда-нибудь пробиться сквозь ярко раскрашенные занавеси его сознания, но хорошо, если бы первую щель сделала другая рука, а не рука единственного человека, которого он действительно любил.

Все же так случилось и, разумеется, так именно и должно было случиться: ничья рука не могла бы разрушить его королевства; этот комический герой, подобно стольким эпическим и трагическим героям, был предан всем сердцем — последний парадоксальный и иронический удар, нанесенный ему жизнью, и единственный, сразивший его» (Д.-Б. Пристли).

Гуманизм в самом широчайшем его понимании, вера в доброту человеческого сердца — вот что роднит между собой и грузного Фальстафа и маленького Чарли.

Человек добр — вот что силится прокричать нам Чаплин в «Золотой лихорадке»; он добр, несмотря ни на что, — пытается уверить нас художник.

Возможно, он добр или кажется таким — возразим мы художнику, но это там, в далеком прошлом, в по-своему героическом Клондайке, в условиях борьбы со стихиями природы.

Но вот представим себе, что один из золотоискателей прошел такой же длинный путь до современности, как маленький бродяга.

Золотоносные россыпи, которые разработал он своей собственной киркой, давно превратились в кипы акций мощных промышленных концернов, и мы вновь встречаемся с ним, но уже в образе того миллионера, с которым сталкивает судьба бродягу в «Огнях большого города».

Этот человек во фраке еще способен на какие-то человеческие чувства, он страдает от измены жены и даже собирается по этому случаю покончить самоубийством.

Чарли возвращает его к жизни: на мокрой набережной, под мостом, он, бездомный, нищий бродяга, рассказывает ему о ее нетленной красоте и даже исторгает слезы у богатого неудачника. Возвратив ему жизнь, он приобретает его дружбу.

Но, увы, жестокое разочарование... оказывается, и слезы эти, и любовь, и дружба — все это лишь пьяный бред алкоголика, бред, улетучивающийся бесследно вместе с винными парами.

Миллионер, спутник и друг маленького человека, находится по сравнению с ним на той же ступени общественной иерархии, на которой стоял будущий король в отношении к Фальстафу.

Но историческая хроника сегодняшнего дня — это хроника не дворцов и тронных залов и не открытых войн Алой и Белой розы, а войн, подготовляющихся в правлениях банков и картелей, не в круглых башнях феодальных замков, а под сводами бирж и банков.

И при мерцающем свете огней современного города, в странно извращенном, трагически-карикатурном виде повторяется, как в дурном сне, история дружбы Фальстафа и принца Галя.

Но как измельчал этот новый принц! В тупом, похожем на животное существе во фраке уже трудно рассмотреть черты благородного наследника престола.

То равнодушие, которое вынужден был проявить один раз Генрих IV, стало каждодневной привычкой нового властелина человеческих судеб.

Власть короны лишь немного покал'ечила душу принца Галя. Власть доллара начисто выжгла душу человекообразного филантропа. Для того чтобы в его душе возникли обыкновенные человеческие чувства, нужен яд алкоголя.

Но какая и здесь огромная разница между добрым старым хересом и контрабандным спиртом из фляжки бутлегера.

Фальстаф — эта огромная винная бочка — находил наслаждение в глотке вина, возбуждающего остроумие и искреннюю веселость.

И так же как внешне несхожи миллионер и принц Галь, так же непохоже и его пьянство на вечный пир Фальстафа.

Герои, подобные ему, описаны уже не Шекспиром, а Хэмингуэем.

Их алкоголизм — это томительный и изнуряющий наркоз, скотская и идиотическая нирвана, в которую уходят они от будней больших городов. Они пресыщены всем, они равнодушны ко всему — истрепанное и изношенное сердце еле трепещет и вздрагивает или от уколов морфия, или от контрабандного спирта.

Нелегкая задача для маленького человечка — пробиться к человеческому сердцу сквозь броню оцепенения и равнодушия, охватившего мир.

«Дом, где разбивают сердца» — назвал свою пьесу Бернард Шоу. «Название это, — пишет Шоу в предисловии к своей пьесе, — относится не только к данной пьесе. Вся культурная и праздная Европа перед войной была домом, где разбиваются сердца».

Эти слова были написаны перед империалистической войной 1914—1918 годов, уже тогда драматург верно оценил приметы омертвления и одряхления, охватившие старый мир.

В этой замечательной пьесе, которую озаглавил оп «Фантазией в русской манере на английские темы», Шоу дает финал, который потрясает нас до глубины сердца: на обитателей и посетителей дома капитана Шотовера в конце их трагической опустошенной сценической жизни обрушивается война, налетают первые вражеские «цеппелины».

...Страшный взрыв сотрясает воздух, они все шатаются и хватаются за то, что под рукой. Слышен звон разбивающихся стекол.

Мадзини. Кто-нибудь ранен?

Гектор. Куда упал снаряд?

Гиннес *(со злобным торжеством)*. Прямо в песочную яму! Я видела! Поделом ему! Я видела! *(С хриплым смехом бежит к песочной яме.)*

Гектор. Одним мужем стало меньше.

Мадзини. Бедняжка Менджен!

Гектор. Разве вы бессмертны — зачем жалеть его? Ведь наша очередь за ним.

В молчании напряженно ждут. Звук взрыва доносится издали.

Миссис Хэшбай. О, они миновали вас.

Леди Эттенворд. Все кончилось. Рэндалль, идите спать.

Капитан Шотовер. Все на места. Корабль в безопасности. *(Садится, засыпает.)*

Элли *(разочарованно)*. В безопасности?

Гектор *(брезгливо)*. Да, в безопасности, и каким чертовски скучным стал снова мир. *(Садится.)*

Мадзини. Оказывается, я совсем ошибся. Это мы остались живыми, а Менджен и взломщик...

Гектор. Два взломщика...

Леди Эттенворд. Два практически деловых человека...

Мадзини. Оба кончились, а бедному священнику придется позаботиться о новом доме.

Миссис Хэшбай. Но какое яркое радостное ощущение от жизни! Я надеюсь, что они вернутся завтра.

Элли *(с радостным оокиданием)*. Я так надеюсь[1].

Бернард Шоу, Избранные произведения, ГИХЛ, 1932, стр. 247.

Это беспощадное свидетельство художника о том, до какой степени душевного оцепенения, пресыщенности, омертвления дошел человек, если освобождение его от этих пут должно быть куплено столь дорогой ценой, ценой крови и отчаяния.

Трудно себе представить, чтобы сейчас, после воздушной битвы за Англию 1940 года, какая-либо современная Элли или миссис Хэшбай могли воскликнуть: «Я надеюсь, что они вернутся завтра!».

И Бернард Шоу, при всем его скепсисе, никогда не вложил бы вновь эту реплику в уста современного европейца, испытавшего на себе все беспощадное и бессмысленное зверство фашистских бандитов.

«Рэндаллю удалось извлечь из своей флейты звуки уютной песни о домашнем очаге», — так гласит последняя ремарка пьесы Шоу. Прошла первая война, и вновь вернулся мир, но вместе с ним вернулась и прежняя душевная опустошенность, вновь оцепенение сердец овладело персонажами жизненной комедии.

И перед нами второе свидетельство другого английского драматурга: на титульном листе пьесы Д.-Б.Пристли «Музыка в ночи» [1] — опять вечер накануне войны, но это уже 1 сентября 1939 года.

В гостиной дома миссис Эмсбери собираются гости, чтобы прослушать концерт для скрипки молодого композитора Дэвида Шил. Мы опять встречаемся с новыми обитателями мира, где разбивают сердца: тут и сэр Джемс Дирни — богатый промышленник — со своей содержанкой леди Сибиллой, и музыкальный критик Филипп Чилхэм, и поэт Питер Харлет, и министр Чарльз Бендрекс; пожалуй, в этом обществе не хватает только миллионера — друга Чарли.

И когда начинается концерт, исчезают реальное время и пространство; под лучами прожектора, выхватывающего из темноты то одного, то нескольких персонажей, проступают контуры их второй жизни. Это — или мучительные воспоминания, или сокровенные мечты; постепенно в действие входят «мертвецы», те, кто страдал от живых «в прошлом».

Открывается, что сэр Дирни начал свою деятельность с гнусного предательства; музыкальный критик Чилхэм оборачивается подлым карьеристом, уморившим свою мать. Персонажи разоблачают себя и друг друга, по нескольку раз поворачиваясь к зрителю различными гранями своего существа.

[1] «Three Plays by J. B. Priestley», William Heinemann, London, 1942.

Через отчаяние и радость, через надежду и страх движется странный концерт. Минутами возникает как бы равновесие, когда музыка объединяет всех персонажей в едином ощущении блаженства, самобичевании и страхе, но ненадолго — снова каждый возвращается к собственному мироощущению, и, когда затихает музыка, в кресле «спит» мистер Бендрекс — он умер во время концерта.

Но ведь реального времени нет — так хочет нам доказать Пристли; когда гости разошлись, появляется лакей Паркс, скончавшийся за пятнадцать лет до концерта, и будит мистера Бендрекса для процедуры принятия каждодневного «ленча».

И, несмотря на ироническую концовку, вся пьеса пронизана одним тоскливым ощущением непрочности, призрачности, ненужности человеческого существования.

Композитор Шил спрашивает сам себя:

«Что такое Дэвид Шил? Ничто. В этом мире призраков, да, коечто, но только еще одна испорченная нервная система среди миллиардов других, имя, одна или две даты, несколько строчек в справочнике, куча плохих привычек. В подлинном и великом мире Дэвид Шил — лишь призрак, частица, маска, тень» [1].

Круг завершен, и как новое возмездие приходит грохот тонных бомб и дальнобойных орудий, чтобы вновь вернуть человеку его человеческое достоинство, вновь заставить ощутить подлинную цель и цену жизни.

Потому-то история с миллионером в «Огнях большого города» — не только случайный и юмористический эпизод; в нем художник нащупал самое страшное и типическое явление, и против него восстал он со всей силой своего таланта.

Человек не может и не имеет права быть **равнодушным**. Это равнодушие, это желание замкнуться в маленьком мирке удовлетворения эгоистических страстей и инстинктов довело предвоенную Европу до позорных дней Мюнхена; под покровом этого равнодушия выросла, ощерилась невиданная жестокость, грозившая поглотить весь мир, повернуть его вспять.

Сейчас уже можно с уверенностью сказать, что Чаплин как бы предчувствовал фашизм. Его причудливый миллионер вовсе не так безобиден, как кажется на первый взгляд, в нем великолепно

[1] «Music at Night», p. 65.

уживаются и пьяная сентиментальность, и равнодушная, все попирающая жестокость.

Эти интернациональные черты фашизма, с железной закономерностью выросшие из бредовых расовых теорий о «господах» и «рабах» и получившие столь законченное и яркое выражение в поведении гитлеровской сволочи, залившей кровью цветущие поля и города Европы, были предчувствованы маленьким комиком задолго до войны.

Так, через века гуманист Чаплин и гуманист Шекспир протягивают друг другу руки, для того чтобы объединиться в великой борьбе с равнодушием, эгоизмом, расчетливой жестокостью, в борьбе за право человека сохранить свое сердце не разбитым.

Сэр Джон Фальстаф не выдержал этого испытания — он умер на руках миссис Квикли, жалобно бормоча что-то о зеленых лугах.

Мистер Чарльз Чаплин поднял перчатку, брошенную ему Временем.

В этом поединке у него могло быть три исхода: сдаться и умереть с разбитым сердцем, как это сделал сэр Джон; потерять свое сердце и вновь тогда возникнуть, но уже опять в обличье забавной марионетки, как воскрес тот же сэр Джон в «Виндзорских проказницах», или, наконец, покончить с «утраченными иллюзиями», ожесточить свое сердце, закалить его не только на огне всепрощающей Любви, но и всепобеждающей Ненависти, ибо не должно быть в сердце человека любви без ненависти.

Так поступил художник. Сердце его ожесточилось — беспредметная, бесплотная, мещански благополучная любовь перестала волновать его, ей на смену пришло другое, более крепкое, более человеческое, более глубокое чувство.

Тема одиночества стала исчезать в фильмах Чаплина. Уже не на глупенькую цветочницу и не на смазливую наездницу растрачивает Чарли силы своей души; его подруга «Новых времен» и «Диктатора» — это не женщина-куколка, но человек и друг, и вместе с ней он уходит не в путешествие на край ночи, а своей прежней длинной дорогой, ведущей в чудесную страну Справедливости.

И великую ненависть своего, уже не одинокого сердца обрушивает он на фашистских диктаторов, осмелившихся в своем маниакальном безумии посягнуть на судьбу человечества.

Давно пал в неравном сражении великий и нелепый Дон-Кихот — рыцарь печального образа; испустил дух веселый и плотоядный сэр Джон. Но жив маленький человек и большой художник.

И если его тросточка бродяги погнулась, наткнувшись на тяжелую броню двинувшегося на мир фашистского Зла, то тем понятнее, дороже и ближе становится Чаплин нам, когда почтительно снимает он свой помятый котелок перед историческим величием советского воина, своим мужеством, доблестью и кровью завоевавшего ту великую победу, в которую художник верит, ради которой живет, борется и творит.

1945 г.

ПИКАССО БЕЗ ТАЙНЫ

«Скажите, пожалуйста, что является вашей скрипкой Энгра?»

С таким вопросом часто обращаются за рубежом журналисты, берущие интервью у различных общественных деятелей или людей искусства.

На первый взгляд, казалось бы, странный вопрос: что общего может быть у знаменитого хирурга или киноактрисы с великим французским художником и скрипкой?

Однако все объясняется тем, что Энгр любил в часы отдыха играть на скрипке. С тех пор у французов вошло в обиход это выражение, объясняющее любую привычную склонность или «вторую профессию», которой люди занимаются «для себя». Так, если вы любите коллекционировать фарфор или спичечные коробки, граммпластинки или обертки безопасных бритв, если вы, будучи археологом, в свободные часы занимаетесь музицированием, а будучи скрипачом, изобретаете усовершенствование для автомобиля, то все это окрестят вашей «скрипкой Энгра».

У французского режиссера Жоржа Анри Клюзо, постановщика фильмов «Ворон», «Набережная ювелиров», «Манон» и «Плата за страх», такой «скрипкой Энгра» является живопись.

В перерывах между фильмами, а иногда они у него бывают длительными, ведь не так просто найти продюсера с деньгами для новой постановки, он, проживая на юге Франции, в старинном живописном городке Сен Поль де-Ванс, бродит с этюдником по крутым холмам Прованса, запечатлевая на холсте все разнообразие природы Лазурного берега.

Впрочем, будучи реалистом в киноискусстве (а иногда даже и с пристрастием к деталям, трактуемым в манере «жестокого» натурализма), в своих живописных симпатиях он тяготеет скорее к так называемой «парижской школе».

Отсюда его восхищение творчеством Пикассо, личная дружба с ним и долголетнее желание сделать о нем фильм.

О картинах Пикассо сделано уже довольно много фильмов. Лучший из них «Герника», фильм молодого режиссера Аллена Ренэ, посвященный знаменитому антифашистскому произведению художника. Все же остальные, в том числе и фильм итальянского режиссера Лючано Эммера, представляют собой более или менее удачный монтаж из произведений Пикассо различных периодов.

Клюзо хотелось сделать что-вд новое, забраться поглубже в лабораторию творчества художника.

Такие попытки также иногда уже делались. Так, например, в одном из фильмов о Матиссе рисующая рука художника была заснята по способу так называемой «ускоренной съемки», что дает на экране впечатление замедленного движения, для того чтобы зритель смог разглядеть поподробнее технологию, или, если хотите, «психологию», нанесения мазка на холст.

Однако все это не удовлетворило Клюзо, так как давало возможность наблюдать лишь за фрагментарно коротким мгновением в длительном п сложном процессе рождения живописного образа.

На помощь неожиданно пришел случай. Однажды Пикассо получил посылку из Америки. В ней содержались флаконы с новым видом жидких красок, похожих на цветную тушь. Художник натянул лист бумаги, провел несколько штрихов новой краской и тут, к удивлению, обнаружил, что изображение получается столь же

интенсивным на оборотной стороне листа, как и на лицевой. Это открытие и оказалось тем самым «колумбовым яйцом», которое и решило судьбу будущего фильма.

Режиссер поместил съемочный аппарат не за плечом художника; где всегда в кадре мешали его руки, а перед чистым белым листом бумаги или холста, а сам художник расположился за ним, оставаясь невидимым и в то же время получив возможность работать свободно.

Так, впервые киноаппарату представилась возможность запечатлеть не только результат, но и весь творческий процесс, от начала до конца, создания произведения изобразительного искусства.

Вначале у Клюзо была мысль сделать короткометражный фильм, но, начав работать, они, вместе с Пикассо, так увлеклись, что забыли о метраже. Кроме того, появился соблазн использовать и широкий экран. В результате нескольких месяцев напряженного труда родился полнометражный цветной- фильм, окрещенный «Тайна Пикассо».

Я думаю, что название это не соответствует содержанию фильма и было придумано скорее с рекламной коммерческой целью. Впрочем, на Западе любят называть творческий процесс художника «таинственным». На наш взгляд, в фильме нет ничего загадочного или непознаваемо-мистического. Нам интересно его смотреть именно потому, что это прежде всего повесть о труде.

Художник трудится. Конечно, это процесс не только физический. В нем прежде всего интересно наблюдать работу воображения, интуиции, наблюдательность, а также уверенную руку мастера.

Фильм не имеет никакого сюжета.

Сам Пикассо появляется в нем трижды: в начале — когда он только принимается за работу, мы видим его в одних трусиках (атмосфера в студии на юге требует такой «униформы»), в середине фильма — где у него возникает диалог с режиссером, и в финале — когда он появляется на широком экране перед чистым белым полотном и ставит свою подпись, означающую конец фильма.

Все остальное время художник невидим, но он рисует перед нами целый цикл произведений на различные темы, причем мы можем наблюдать их создание от первого до завершающего штриха.

Конечно, фильм не предназначен для так называемой «широкой публики». Некоторым, может быть, просто будет скучно смотреть, как на экране возникают сначала непонятные линии, образующие затем что-то приближающееся к реальному подобию мира, а иногда так и остающееся ребусом.

Но для всех тех, кто когда-либо занимался живописью, для тех, кто любит ее или изучает, этот фильм представляет исключительный интерес. Впрочем, я видел и неискушенных зрителей, которые увлекались этой «игрой» линий, красок и форм и отдавались ей с такой же непосредственностью, с какой отдается музыкальной стихии слушатель симфонического концерта.

Кстати, и сам фильм оснащен действительно превосходной музыкой Жоржа Орика.

Композитор, конечно, не иллюстрировал фильм. Он писал так же свободно, как компоновал свои картины Пикассо, но ему удалось найти такие звуковые «фактуры», которые эмоционально совпадали с живописными «тембрами» Пикассо. Для этого он пользовался самыми разнообразными средствами. Иногда это был только голос, и к тому же не профессионального певца, а испанского крестьянина, зачинающего песню в то время, как на экране возникает арена «корриды», то это был ансамбль гитар, стонущих в то время, как бык вздымает на рога тореадора, то — полнозвучное «тутти» симфонического оркестра, сопровождающее многофигурную композицию.

Пикассо в фильме рисует и пишет разное и по-разному.

Сначала это черно-белый цикл, который можно окрестить: «художник и его модель». Затем — почти шуточная серия, нечто вроде «шалостей кисти», когда на экране сначала возникает очертание рыбы, неожиданно превращающейся потом в петуха и затем вдруг трансформирующейся в человеческое лицо.

Затем идет самый, на мой взгляд, удачный цикл, посвященный бою быков.

Здесь один цветной рисунок — смерть матадора — достигает на каком-то предпоследнем этапе такой трагической выразительности, что хочется крикнуть художнику: «Остановись», а затем вы досадуете, так как вам кажется, что он портит ее своими последними добавлениями. Впрочем, и весь фильм заканчивается созданием картины, которую недовольный художник на ваших глазах уничтожает и делает совершенно новый, непохожий вариант.

Известно, что Пикассо является самым «дискуссионным» художником. Почитатели нередко объявляют его «гением», враги обзывают «мистификатором».

Но как ни относиться к его творчеству, всегда поражает разносторонность его огромного дарования, свобода в пользовании самыми различными приемами изобразительного искусства, его неистощимая фантазия п техническое мастерство.

Все это в фильме раскрыто убедительно и полно. Однако я сам был свидетелем, как в середине сеанса зал демонстративно покидали некоторые возмущенные зрители. Дамы в роскошных бальных платьях и мужчины в белых смокингах азартно свистели, забыв о правилах хорошего тона.

У Пикассо на Западе много поклонников и много хулителей. Художнику не могут простить не столько его новаторства, сколько политические взгляды.

Так, в день премьеры «Тайны Пикассо» на IX Каннском фестивале на первом сеансе для прессы в 7 часов вечера Клюзо показалось, что фильм провалился. Предстоял второй галасеанс в 10 часов, и от того, как там пройдет фильм, зависела судьба произведения. Встревоженный режиссер позвонил Пикассо.

Художник не собирался быть на премьере. Он не любит атмосферы публичности. Однако надо было прийти на помощь другу. В доме начался кавардак. Срочно потребовалось найти «доспехи» для вечернего турнира. Из недр комода была извлечена белая мятая рубашка, из шкафа — черный, не то смокинг, не то сюртук старомодного покроя. С помощью жены Пикассо облачился в это парадное одеяние, нацепил обязательный галстук-бабочку, но, обозрев себя в зеркале, остался все же недоволен. Чего-то не хватало для полной торжественности вида.

«Достаньте мне мой котелок!» — скомандовал он. И откуда-то был извлечен порыжевший, с задранными кверху полями котелок образца 1900 года. Пикассо водрузил его на голову и отправился во Дворец фестиваля.

Там, стиснутый толпой репортеров, жмурясь от бесчисленных вспышек их ламп, подымался он по белой лестнице, шествуя к «ложе почета» медленно и торжественно, изредка галантно приподнимая свой странный головной убор.

Присутствие Пикассо придало значительность сеансу. Он, в общем, прошел благополучно, хотя это и не помешало части публики все же демонстративно покинуть зал перед концом фильма.

На следующее утро я был у художника дома.

— Как я выглядел вчера? — спросил он озабоченно.

— Ты был великолепен! — успокоил я его.

— Ты знаешь, меня спас котелок. Как только я надел его, я почувствовал, что похож на Чаплина. Мне это придало силы.

Пикассо очень любит Чаплина, с которым он недавно подружился.



Когда через несколько дней я первым сообщил ему, что фильм «Тайна Пикассо» получил специальный приз жюри, он воскликнул удивленно:

— Да что ты говоришь!

Это было вполне искренне. Художник совершенно не заботится о своей славе и каждый раз при новом ее доказательстве изумляется и радуется с непосредственностью ребенка.

Здесь стоит рассказать, как он живет и работает.

В 1954 году я впервые увидел Пикассо в маленьком городке на юге Франции — Валлорисе, находящемся на расстоянии двадцати километров от Канн. Надо сказать, что большинство французских художников предпочитает жить вне Парижа и в стороне от модных курортов, чтобы неизбежная «светская жизнь» не отвлекала их от труда. Прибрежная полоса Лазурного берега почти круглый год заполнена туристами и богатыми бездельниками, проводящими досуг в казино, барах и шумных отелях.

Однако стоит отъехать всего несколько десятков километров от моря в глубь к французским Альпам, как попадаешь в иной мир. Здесь расположились средневековые города и деревни, удивительно красивые по своей строгой архитектуре. Обычно, как правило, они лепятся каменными уступами вокруг старинных крепостей.

Узкие улочки, расползающиеся от традиционной площади, изобилуют неожиданными ракурсами, при ночном свете напоминающими фантастическую театральную декорацию.

С балконов домов можно наблюдать мягкие очертания холмов, покрытых виноградниками, ослепительно бирюзовую полоску моря справа, а слева белую оторочку вечных снегов на вершинах Альпийского хребта.

В одном из таких городков, Кан-сюр-мэр, многие годы жизни провел Огюст Ренуар, уютный Бьот облюбовал Фернан Леже, в Вансе живет и работает Марк Шагал, в окрестностях Ниццы в своей мастерской умер Анри Матисс.

Валлорис, что значит «Золотая долина», имеет и свою героическую историю. В средние века он подвергался нашествию норманнов, в годы фашистской оккупации его стены давали приют «маки» — партизанам, виноградарям и пастухам, интеллигентам и рыбакам, всем французским патриотам, предпочитающим «умереть стоя, чем жить на коленях».

В мирные годы Валлорис славился трудом своих гончаров. Однако, лишенная всякой материальной поддержки, эта отрасль местной народной промышленности стала хиреть, и все меньше пузатых

кувшинов, расписных блюд и игрушек стало появляться на ежегодных ярмарках. Безработица охватывала все слои населения. Гасли печи для обжига глины, мастера уходили в города в поисках заработка, традиции ремесла умирали.

Пикассо первому принадлежит честь возрождения французской керамики. Рассматривая как-то на ярмарке образцы народного творчества, он угадал таящиеся в нем возможности. Желая, с одной стороны, продлить его традиции, а с другой — воплотить свои замыслы в этом новом для него материале, он объединил вокруг себя мастеров Валлориса и после полутора лет упорной экспериментальной работы выпустил первую серию керамических изделий, отныне составляющих всемирную славу этого городка.

В маленьком прокопченном здании, покрытом красной черепицей, на котором красуется вывеска «Фабрика Пикассо», встретил нас сам хозяин..

Коренастый, приземистый, но быстрый и энергичный, с седой головой, но горящими, как черные угли, пронзительными глазами, в рабочем свитере, который носят во Франции докеры, металлисты или водители грузовиков, он только отскочил от печи и, весь пропахший дымом и крепким дешевым французским табаком, был в эту минуту похож на легендарного тролля, маленького подземного кузнеца из средневековых преданий.

Зарубежные искусствоведы, пытаясь разгадать своеобразие и многогранность творчества Пикассо, часто прибегают к метафизической терминологии и окутывают-фигуру художника мистическим флером. Творчество Пикассо действительно во многом противоречиво, но всякий дым инфернальности рассеивается при ближайшем знакомстве с ним. Пикассо предстал перед нами не в образе загадочного символического «мага», а в виде приветливого, радушного французского труженика.

Склад и распорядок его жизни и труда ничем не отличается от образа жизни миллионов французских трудящихся. Он жил неподалеку от своей «фабрики», снимая второй этаж скромного полукрестьянского дома.

Мастерская художника — это обычная небольшая комната, на выбеленных стенках которой развешаны полотна мастера, перемежающиеся с книгами, туго забитыми в самодельные деревянные полки. Рисунки углем, карандашом, литографии, куски глины, тюбики с красками разбросаны повсюду: на столе, на полу — они соседствуют с игрушками детей, возящихся тут же с общим любимцем — большим бульдогом.

Ничто не напоминает «святилище гения». Это быт человека,, встающего, как и все крестьяне, с петухами и трудящегося на своей ниве до захода солнца, с короткими перерывами, лишь для того,, чтобы сойтись на городской площади в бистро и выпить по стаканчику местного вина с добрыми приятелями и обменяться новостями.

В городке, конечно, все носит отпечаток обаяния имени Пикассо. У здания мерии стоит статуя «Человек с барашком» работы Пикассо, подаренная им городу, маленькие лавочки переполнены гончарными и керамическими изделиями, носящими его подпись, в булочных продаются хлебцы, которые называются здесь «пикассо».

Термин «пикассить» вообще вошел в словарь французского языка, он употребляется во многих смыслах и с различным значением, в зависимости от того, в какой контекст он попадает. Но в. основном это означает «поддеть», «высмеять», иногда «изобрести»,, «начудить» и т. д.

Главной гордостью как самого Пикассо, так и всего Валлориса является старая мельница на центральной площади городка, превращенная художником в «Часовню Мира». Впрочем, слово «часовня» является неточным переводом французского chapelle, так как здесь оно не имеет никакого религиозного смысла. Пикассо повел нас туда в первый же наш визит к нему. Он явно волновался, когда говорил о реализации этой своей давней мечты.

Мы шли за ним через весь городок, и к нам постепенно присоединялось его население. Узнав о нашем приезде, появился мэр (здесь он коммунист) и все фигуры, традиционные для французской провинции: почтмейстер, учитель, аптекарь, булочник.

Пикассо поднял засов с тяжелых деревянных ворот, раскрыл их, и мы очутились под сводами мельницы.

Несколько лет назад Пикассо закончил два грандиозных полотна, объединенных общим названием «Война и мир». Это был его второй опыт создания монументальной живописи. Первый, рожденный трагическим потрясением, испытанным им от гражданской войны в Испании, носил название «Герника». И по содержанию и по форме «Герника» не была станковой картиной. Она как бы требовала для себя стены большого общественного здания, где ее могли видеть не одинокие любители или меценаты, а народный зритель. Но «Герника» так и осталась одинокой. Она не могла найти себе пристанища. Такая же судьба, казалось, ожидала и новую работу Пикассо.

Однако художнику пришла в голову великолепная идея самому приблизить свое произведение к народу. Он отказался от соблазнительных предложений закрепощения своего диптиха в роскошных -«палаццо» американских или итальянских миллионеров.

И вот сейчас образы «Войны и мира» вписаны в полукружье сводов заброшенной мельницы Валлориса и скоро станут действительно народным достоянием.

«Я мечтаю, — сказал художник, — что когда я окончу здесь, где находился раньше жернов, каменное изваяние голубки и раскрою двери своей часовни, сюда будут приходить люди с цветами. Пусть •стекаются сюда не только для того, чтобы посмотреть мою живопись, но чтобы просто погулять, повеселиться, обменяться словами дружбы и любви, .оценить и почувствовать еще раз простые радости жизни, радости, которые может дать человеку только мир. И если этому помогут краски моей картины, то я буду считать свою миссию выполненной».

Так говорил нам Пикассо под полутемными сводами мельницы, где вокруг нас, над нами, со всех сторон просвечивали фантастические контуры его образов войны и мира.

Созданию диптиха предшествовали годы упорного труда. Они документированы в большой, хорошо изданной книге, носящей то же название и как бы вводящей в творческую лабораторию художника.

Фаза за фазой от первоначальных набросков через более детальную разработку отдельных лейтмотивов можем мы проследить по этой книге процесс рождения живописных образов.

Сначала Война возникала в виде зловещей совы, затем превращалась в мифологическую фигуру получеловека-полузверя, вооруженного сосудом, из которого извергались на землю бактерии смерти. Остроносый клюв Войны перекликался с зазубренным занесенным мечом, под ногами чудовища валялись растрепанные пылающие книги.

Чудовище взгромождалось затем на повозку, приобретавшую очертания то траурного катафалка, то тяжелого танка, за плечами вместо крыльев вырастал мешок, наполненный черепами.

Скажу откровенно, мне стало жаль этого образа, когда в окончательном виде на стене исчезли некоторые эти его черты. Мне казался он более выразительным и точным в предварительных набросках. Зато колорит сохранил всю свою силу. Пронзительно-красной, как бы обагренная кровью, стала земля под колесницей Войны, зеленые, бурые, серые дымы заволокли фон, на котором чернеют силуэты разрушителей.

В противовес образу Войны шли также неустанные поиски образа Мира.

Сначала это был детский хоровод вокруг цветущего дерева, к нему прибавился страж со щитом, на котором возникло изображение голубя.

Затем на свежей зеленой траве расположилась фигура матери, кормящей грудью ребенка, а в окончательном варианте к ней присоединились мыслитель или поэт, склонившийся с карандашом над. книгой или рукописью, и веселый крылатый конь, запряженный в плуг.

В воздух взлетели шары, похожие на аквариумы, но наполненные вместо рыб ласточками; золотые рыбки переместились в прозрачные птичьи клетки; и свирель пастуха пронизала всю эту идиллию синего и зеленого, идиллию, над которой повисло громадное многоцветное солнце, налившееся, как спелый плод.

Но самым поразительным и сильным ощущением были, быть может, и не сами произведения, которые могут нравиться или не нравиться, в зависимости от эстетических воззрений смотрящего на них, а то волнение, страстность и убежденность, которые вложил Пикассо как в их создание, так и в реализацию «Часовни Мира». Эти ощущения гражданственности, повышенной ответственности художника перед народом, не покидали нас и когда Пикассо показывал нам остальные свои новые работы, которыми хочет он украсить жизнь человека, будь то блюда с изображением человеческих лиц, голубок или рыб, будь то серия литографий, похожих чем-то на рисунки с древних греческих ваз, таких же певучих по линиям и строгих по своему коричнево-красному колориту.

Можно любить или не любить, принимать или не принимать творчество Пикассо, но нельзя не признать, что начиная с середины 30-х годов нашего столетия, когда его первая родина Испания подверглась нашествию фашизма, в творчестве Пикассо наступил решительный поворот к большим проблемам современности.

Борьба испанского и французского народов за свою свободу и независимость вдохнула новое содержание в жизнь и творчество художника. Естественно, что он не мог и не хотел выйти из круга своих любимых образов, из своей заостренной индивидуалистической трактовки реального мира, но несомненно также и то, что на всех его произведениях последнего двадцатилетия лежит неизгладимая печать времени.

Трагические образы «Герники» — это скорее крик отчаяния, боли и страха, чем осознанный призыв к революционной борьбе, но ненависть к фашизму пронизывает каждый вершок этой картины.

Как остро переживал художник падение Парижа, наглядно видно из полотен этого периода, когда на холст ложились уродливые, деформированные личины, так контрастирующие с гармоничными линиями тех женских образов, которые стали лейтмотивом творчества Пикассо в эпоху освобождения Франции и борьбы за мир.

В годы оккупации и сама палитра его приобрела другие оттенки. В ней преобладали жесткие, отталкивающие сочетания черных, желтых и зеленых тонов, напоминающие камуфляж фашистских танков и расцветку мундиров вермахта. Вместо Цветов и фруктов в натюрмортах появились лошадиные черепа, сухие, колючие ветки, на тарелках скудный паек оккупационных времен.

Но с приходом мирных дней траурно-лиловое, серое, черное, пронзительно-желтое исчезло с полотен художника, мягкие полупрозрачные полутона, как отсветы наступающей зари, вернулись на полотна, заселенные теперь образами материнства и стаями белоснежных голубей.

В октябре 1956 года, когда Пикассо исполнилось 75 лет, в Москве, на вечере, посвященном этой дате, был показан фильм о художнике, и ему было приятно узнать, что после каждого из фрагментов раздавались аплодисменты его московских друзей. Ему было бы также интересно послушать те яростные споры, которые разгорались вокруг его полотен на ^выставке в Музее изобразительных искусств.

Так спорят только о живом искусстве. Мертвое либо забывают, либо обходят в почтительном молчании.

Пусть творчество Пикассо вызывает ожесточенные дискуссии. Лучшее в нем выдержит испытание временем.

Я много раз задумывался над легендарной изменчивостью «манер» художника, но только когда я лично встретился с ним, неоднократно бывал в его мастерской, часто беседовал с ним, мне показалось, что я понял самую сущность природы его творчества.

Я не могу теперь отделить Пикассо-художника от Пикассо-человека.

Как человек — он весь непрерывное движение.

Его неистовый темперамент, молниеносная реакция, подвижность, острота интеллекта, пронзительная зоркость глаз, неутомимая работоспособность — все это неразрывно сливается с огромным и своеобразным миром его полотен, рисунков, скульптур.

Мне иногда казалось, что я нахожусь на какой-то фантастической научной станции, где самый чуткий в мире сейсмографический прибор непрерывно реагирует на все наземные и подземные сотрясения тверди и океана.

Конвульсии капиталистического мира, судорожная кривая его кризисов и войн прочерчивают, пронизывают все творчество Пикассо. Мне кажется, по его произведениям будущий историк сможет ярко восстановить эту эпоху агонии умирающего старого мира и родовых схваток нового мира.

Вот почему, я думаю, прав был Маяковский, когда еще в 1922 году в своем «Смотре французского искусства» писал о Пикассо, побывав в его мастерской:

«Это самый большой живописец и по своему размаху и по значению, которое он имеет в мировой живописи».

II

Когда через год я очутился в Каннах и, естественно, захотел повидать художника, то выяснилось, что он покинул Валлорис, и даже самые близкие друзья, приехавшие из Парижа, не могли сразу обнаружить его новый адрес.

Такая конспирация необходима как .единственная оборонительная мера против несметного множества непрошеных гостей, являющихся для художника поистине «бичом божьим».

Одни стремятся проникнуть к нему, чтобы дать сенсационный репортаж, другие — чтобы выпросить автограф или денежную подачку, третьи — чтобы просто поглазеть, четвертые — чтобы похвастать знакомством со знаменитостью. Туристы из всех стран, особенно американцы, включают в свою обязательную! «программу» осмотр такой «достопримечательности», как Пикассо. Некоторые даже заключают пари о том, что они проникнут к нему в мастерскую.

Вот почему новое местопребывание Пикассо было так засекречено, но через близких друзей мы дали знать, что хотели бы видеть, художника, и вскоре последовал телефонный звонок.

Незнакомый голос назначил свидание на углу одной из таких улочек, вблизи набережной. Я пришел в назначенный час. В спортивной машине меня ждали двое — молодая девушка и человек с седыми волосами. Они говорили между собой по-испански. Всевы-

глядело, как кадры из детективного фильма. Не хватало только, чтобы мне завязали глаза, перед тем как посадить в машину.

Из деликатности я, конечно, не спросил, куда меня везут, но мое удивление было велико, когда, проехав до конца центральной набережной, мы завернули на узенькую улочку, ведущую вверх, и ровно через десять минут оказались у глухой стены, где на воротах красовалась мраморная старая вывеска с золотыми буквами «Вилла Калифорния».

Новое обиталище Пикассо оказалось совсем неподалеку от центра светской жизни Канн, но оно было так тщательно законспирировано» что никто не мог догадаться, как близка была «добыча» от бездельников и охотников на сенсации.

Пожилая консьержка в черном безмолвно открыла нам калитку, и я очутился перед двухэтажным особняком, сооруженным в стиле «модерн» начала века, чем-то напоминающим знаменитое Казино в Монте-Карло.

Безвкусица архитектуры искупалась огромным тропическим парком, окружавшим особняк. Там были и пальмы вышиной до десяти метров, и множество редких и ярких цветов, разбросанных то тут, то там, как краски, выдавленные на палитру.

Под ноги с приветливым урчанием кинулся мне уже знакомый бульдог — любимый пес хозяина, а затем появился с распростертыми объятиями сам художник в привычном черном свитере. Он совсем не изменился за этот год, который мы не виделись. Таким же озорным блеском сверкнули его черные, казавшиеся ромбовидными глаза. Он был так же подвижен, весел и гостеприимен, как всегда. Он извинился за принятые меры предосторожности и повел показывать свои новые владения.

Особняк внутри оказался обставленным так же скромно, как и домик в Валлорисе.

Внизу, в мастерской, кроме бесчисленных полотен, расставленных прямо у стены, только самые необходимые предметы обихода, стол и несколько стульев. Наверху все так же аскетично: деревянная кровать в спальне и шкаф для немногочисленных туалетов.

Зато везде произведения Пикассо. Статуи из бронзы стоят прямо посередине лужаек парка. У входа на террасу огромная голова, высеченная из камня, всюду на полу свалены плитки керамики. Каждая из них — это маленький шедевр. Их так много, что ими можно облицевать несколько комнат. На столе, у стенки папки с набросками, рисунками тушью и карандашом.

Пикассо работает каждый день, без пропуска. В работе вся его жизнь.

Цикл его новых картин характеризуется интенсивностью цвета. Если нам известен его «голубой», «розовый», «неоклассический» и другие циклы, то, может быть, условно можно назвать последний «черно-белый».

И вовсе не потому, что он ограничил себя этими двумя тонами, но они впервые с такой силой выявились в его полотнах. Художник оставляет много незаполненного белого полотна, работающего у него как цвет. Черные тона, так же как и у Матисса последнего периода, равноправно вошли в его палитру. Рядом с ними соседствуют интенсивные чистые цвета.

Тематика этих его полотен по-прежнему разнообразна. Здесь и впечатления от боя быков, и превосходный строгий портрет девушки в черном, и целая серия интерьеров — он пишет свою мастерскую с разных точек и при разном освещении, так же как Моне писал свои стога сена.

Глядя на них, я оценил справедливость изречения Пикассо, которое он любит часто повторять: «Я не работаю с натуры. Я работаю вместе с ней».

В блокнотах, заполненных разнообразными рисунками женских голов, я обнаружил также вариации на темы Рембрандта, Гольбейна и Кранаха.

В керамике преобладают античные мотивы. Легкими синими штрихами нанесены на блестящую поверхность фигуры фавнов и тонкие профили девушек с удлиненными глазами, напоминающие фаюмские портреты.

Все произведения Пикассо последнего периода жизнерадостны, прозрачны. Художник как бы находится в зените своего творчества. Отсюда ощущение цельности, уравновешенности, классичности.

В часы отдыха с друзьями Пикассо почти ребячлив, непоседлив, шутлив.

В ящике серванта хранятся у него привязные носы и бороды, вроде тех, что нацепляют на карнавалах, и он развлекается, преображаясь в эти обличья.

Когда я привез ему в подарок вышитую украинскую рубашку, он немедленно облачился в нее, нацепил откуда-то вытащенную соломенную крестьянскую шляпу и сразу стал похож на полтавского хлебороба.

Под руку попался подарок, только что присланный из Парижа. Там гастролировала в это время труппа американских ковбоев. Они

прислали ему широкий кожаный пояс с вытесненными фигурами всадников, закидывающих лассо.

Пикассо развлекался, как ребенок. Трансформации следовали одна за другой.

К ковбойскому поясу прибавилась мексиканская трубка, сизый приставной нос, как у Аркадия Райкина, всклокоченная седая борода на резинке, как у голландского фермера.

Художник ходил разными походками. Мы смеялись вместе с ним над этими превращениями, достойными Фреголи.

Из кармана была извлечена зажигалка. Она оказалась также с сюрпризом. Стоит чиркнуть ею, и она исполняет веселую мелодию.

К звукам зажигалки прибавились звуки книги в сафьяновом переплете. Откроешь переплет, и из книги несутся звуки джаза. Это был маленький портативный приемник, только что присланный художнику от американских друзей. Но «книга» была пренебрежительно отброшена в сторону. Художник предпочитал джазу другую музыку.

Чаще всего он ставит пластинки с испанскими народными песнями. Он может их слушать часами. Он угощает ими друзей также охотно, как и испанскими сладостями, которые он получает с родины.

Узнав, что в Москве проживает его соотечественник, художник Альберто Санчес, он тут же вручил мне коробку с засахаренной нугой для передачи ему.

Испанские пластинки сменяются русской песней «Калинка» в исполнении Краснознаменного * ансамбля. Пикассо прихлопывает в такт песни.

После патефона демонстрируется музыкальная шкатулка XVIII века. Она отзвякивает старинную наивную мелодию гавота.

Музыка и книги окружают Пикассо. На столике, возле кровати, я заметил «Тихий Дон» Шолохова и «Падение Парижа» Эренбурга — на французском языке.

Мы завтракаем впятером — Пикассо, Жаклин, старый друг художника поэт Тристан Тцара, режиссер Сергей Васильев и я.

Пикассо рассказывает о посещении его мастерской Маяковским. Он восхищается поэтом, любит его. Запомнил все до мелочей, вплоть до того, как Маяковский незаметно, в разговоре, съел весь шоколад, который прислала художнику какая-то поклонница.

Тцара вспоминает об операторе Кармене, с которым встречался он во время испанской войны, и с уважением говорит о его храбрости.

Конечно, как художник Пикассо принадлежит Франции, но я чувствую в нем испанца.

II в том, с каким удовольствием говорит он по-испански с шофером, который привез меня, бывшим участником интербригад, и в том, как, всегда такой быстрый и подвижный, он затихает, когда слушает протяжную и печальную песню испанского крестьянина, несущуюся из мембраны патефона, и в том, как он просит меня, при встрече с Санчесом: «Уговори его обязательно спеть. Он замечательно поет испанские песни!».

И в том, как среди сотни конвертов, приходящих с ежедневной почтой, он сразу вскрывает только один — с приглашением на бой быков в Ниме; и в том, с каким особым удовольствием показывает он серию своих рисунков, посвященных корриде; и в том, какой ненавистью загораются его глаза, когда рассказывает он о посещении во время оккупации его мастерской гестаповцами:

«Они старались быть внешне корректными, эти господа, но они рыскали и шарили, надеясь найти' что-либо компрометирующее меня. Один из них наткнулся на большую фотографию с моей «Герники».

— Это тоже сделали- вы? — спросил он нагло и презрительно.

— Нет, это сделали вы, — ответил я».

Не забудем, что этот диалог происходил в те самые тяжелые годы фашистской оккупации, когда замолчали от тоски и отчаяния многие крупные художники, когда другие его соратники, какФламинк и недавно умерший Дерэн, приняли приглашение пресловутого доктора Геббельса и уехали в Берлин и Мюнхен со своими «беспартийными» полотнами.

Это было в те годы, когда не только принадлежность, но и сочувствие Коммунистической партии каралось смертью.

Но Пикассо, обладавший к тому времени мировым именем, отверг все соблазны уехать за океан. Он предпочел остаться вместе с французским народом и не только разделить с ним в эту трудную годину все его тяготы, но и посильно помочь в его борьбе, в его Сопротивлении.

Поэтому логичным было, что сейчас же после изгнания захватчиков он организационно оформил свое вступление в Коммунистическую партию и, получая партийный билет, сказал:

«Наконец я нашел свою семью».

В том, что эти слова, облетевшие весь мир, воспринятые со злобой врагами и радостно друзьями, не являются для художника случайно вырвавшейся звонкой фразой, я убедился во время одного из споров о путях современной живописи.

Недружелюбно настроенный оппонент пытался использовать против Пикассо цитату из статьи советского искусствоведа, где тот, походя, буквально в нескольких строчках «изничтожал» все творчество художника. Пикассо прервал спор:

«Я не придаю этому такого значения, как вы. Самое главное — это революция, ее победа, для этого мы все работаем, каждый посвоему. Революция должна победить, и она победит».

III

На сей раз, весной 1958 года, все обошлось без конспирации. Когда я позвонил по телефону, в трубке послышался голос Жаклин. Как только я назвал себя, она закричала:

«Приезжайте немедленно. Пабло ждет вас!»

И вот я опять на вилле «Калифорния». Опять навстречу выбегает знакомый зверинец — бульдог, такса и коза.

Сам хозяин как будто даже помолодел за те два года, что я его не видел. Он по-прежнему стремителен, словоохотлив, работоспособен. Ателье завалено новыми полотнами.

И снова, каждый раз как я освобождаюсь от своих обязанностей члена жюри кинофестиваля, я приезжаю в этот гостеприимный дом, где сейчас как-то по-особенному тепло и уютно.

Быть может, это происходит потому, что художник явно счастлив в семейной Жизни и вокруг него хлопочет уже не только одна Жаклин, но и ее дочка от первого брака, застенчивая девчушка с носиком, закрапанным веснушками, и говорливая молодая прислуга испанка, ни слова не понимающая по-французски.

Впервые я почувствовал, как Пикассо любит детей и животных. Огромная стая голубей совсем заполонила балкон второго этажа. Псы весело гоняются друг за другом. И этот неистовый испанец чем-то вдруг напомнил мне своего однолетку Чаплина, который также на склоне лет обрел семейное счастье в своем швейцарском изгнании.

— Послушай, ты хочешь посмотреть наш фильм «Летят журавли»? — спросил я у художника.

— Конечно, но ведь ты же знаешь, что я не переношу эту фестивальную публику. Я не могу приехать на обычный сеанс. Ты

можешь устроить так, чтобы мы посмотрели фильм отдельно, днем?

Конечно, я смог. Дирекция фестиваля, хотя и скрепя сердце, но выделила мне зал, и даже не маленький, как я просил, а большой.

Пикассо мы провели черным ходом, чтобы он не был атакован армией репортеров и журналистов. В огромном зале собрались Пикассо, Жаклин, композитор Жорж Ортк и режиссер Жан Кокто.

Когда окончился фильм, Пикассо с увлажненными глазами бросился обнимать и целовать Самойлову и Урусевского на радость ворвавшимся фоторепортерам.

— Сто лет я не видел ничего подобного, — кричал он.

— Это шедевр! — повторял бледный и взволнованный Кокто.

И когда мы получили за этот фильм «Пальмовую ветвь», то первый, кому я позвонил, был Пикассо. Он вырвал трубку у Жаклин, закричал: «Ура! Наша взяла! Приезжай немедленно пить шампанское!»

Мы приехали с Урусевским. Пикассо, по достоинству оценивший пластические изобразительные качества фильма, ходил вокруг застенчивого оператора, восторженно заглядывая в глаза, как влюбленная женщина, похлопывал его и причмокивал от удовольствия.

Я по привычке копаюсь в груде книг.

— Ты видел эту книгу?

Пикассо достает откуда-то из хаоса навороченных литографий, фотографий, набросков маленькую книгу, где его друг Сабартес собрал все иконографические документы? относящиеся к его жизни и творчеству.

Это как бы биография Пикассо в иллюстрациях.

Он садится рядом со мной, перелистывает страницы книги, и передо мной проходит вся его жизнь.

Она кажется почти легендарной. Через столько эпох прошла она, со столькими людьми, большинства которых уже нет в живых, дружил он.

Это все уже история, а он сам сидит рядом со мной, такой же неутомимый, общительный и жизнерадостный.

Это наш современник, в котором нет ни тени чванства, самодовольства, и груза лет не ощущаешь на его широких и коренастых, как у атлета, плечах.

У него изумительная память. Он помнит каждое свое полотно, каждый эскиз, каждый набросок.

— Ты никогда не считал, сколько ты сделал? — спросил я его.

— Это невозможно сосчитать, — ответил он. — Ведь это как дыхание. Разве ты можешь вспомнить, сколько раз в жизни ты сделал вдох и выдох?

Перелистывая книгу, я вдруг замечаю, что в юности он был необычайно похож на Маяковского. Я говорю ему об этом, и ему это приятно.

На мольберте стоит новый холст. Это пейзаж Канн в голубовато-зеленом колорите.

— Ты уже закончил ее? — спрашиваю я.

— Картину никогда нельзя закончить. То, что называют законченной вещью, — мертво. Картина обязательно продолжает жить.

Я напоминаю ему рассказ Матисса о том, как Щукин покупал произведения живописи. Он брал картину у художника и вешал у себя в спальне. Он говорил так: «Я просыпаюсь, вижу ее перед собой каждый день, и если в течение полугода она мне не надоест, значит это настоящая вещь». Только после этого он окончательно покупал картину.

Пикассо говорит:

— Этот купец понимал толк в живописи. Настоящая картина — это живой организм. Это как цветок.

И он тут же вынимает набросок букета:

— Это я сделал для платка, который будет роздан делегатам конференции мира в Стокгольме. Цветы — это Мир. Кстати, ты знаешь, что открытие моей «Часовни Мира», которую ты видел четыре года тому назад, наконец назначено на 29 июня этого года. Это будет большой праздник.

Он не знал тогда, великий испанец, что ему не удастся открыть свою «Часовню Мира». Его церемония была запрещена за сутки до назначенной даты.

Во Франции люди делятся на тех, к кому обращаются «господин», таких пока большинство, и тех, кому говорят «товарищ», таких пока меньшинство.

Это те, кто борется, те, кто не изменит, те, кто верит в победу желиких идей.

Мы можем верить тебе, товарищ Пикассо.

СТРАНСТВИЯ И РАЗДУМЬЯ

В ТЕАТРАХ СВОБОДНОГО КИТАЯ

ТЕАТР НА УЛИЦЕ НЕБЕСНОГО СПОКОЙСТВИЯ

«Тайна китайского театра», «Загадочный театр Китая» — так называются обычно статьи о классическом китайском театре западных буржуазных театроведов.

Их старания направлены главным образом к внеисторическому, чисто эстетскому восприятию этого театра, к установлеиию в нем некоей имманентной «театральности», к восхвалению и защите идеологических концепций конфуцианской морали, пронизывающей содержание большинства его драм. Особенно часто подчеркивается также и влияние приемов китайского театра на «эксперименты» всяческих лженоваторов современного западного театра, якобы черпающих свой «опыт» в традициях китайской сцены.

Что же такое в действительности представляет собой классический театр Китая, какова его связь с жизнью, с современностью, с китайским народом, каково его общественное значение,

[1] Из книги «В театрах и кино свободного Китая», 1953 г.

каковы, наконец, его перспективы — вое это остается малоизученным.

Большая гастрольная поездка Мэй Лань-фана по Европе в середине 30-х годов была, пожалуй, единственной, но все же слишком узкой брешью в этой малоизведанной области.

К моменту моего более близкого знакомства с китайским классическим театром мне были известны две, если можно так выразиться, теоретические «концепции» этой сложной проблемы. Первая, бытующая среди реакционного большинства буржуазных театроведов, трактовала китайский театр как явление вполне сложившееся, застывшее во всех своих проявлениях и долженствующее быть сохраненным в качестве некоего экзотического курьеза, имеющего исключительно музейную ценность.

Вторая «концепция» в своей оценке эстетических заслуг классического театра не очень далеко отходила от первой, но, считая этот театр целиком порождением феодально-бюрократического строя, •объявила его непригодным к удовлетворению запросов нового, народного Китая и, по существу, предлагала сбросить его с «парохода современности», как это делали некогда у нас печальной памяти «футуристы-будетляне», ополчившиеся на все классическое наследие •русской культуры.

Но и та и другая сторона — и «защитники» и «отрицатели» — не могла и не хотела объяснить главного: почему же все-таки этот театр существует и причем существует не.как зрелище для снобов, для избранных, а как театр массовый и любимый широчайшими слоями китайских зрителей; почему сегодня народ Китая, свергнувший императорскую династию и диктатуру гоминдановской клики, сбросивший иго иностранного империализма, прошедший суровую и длительную школу революционной войны, все так же ежевечерне наполняет многочисленные залы, где даются представления классического театра?

Вот этот секрет жизнестойкости действительно своеобразного и непривычного на первый взгляд театрального явления мне, естественно, и хотелось разгадать.

В том, что классический театр являлся действительно массовым, не приходится усомниться, так как его единственно возможный «конкурент», кино, до недавнего времени не мог занять принадлежащее ему по праву место. До установления народной власти киносеть была развита слабо — на всю огромную страну насчитывалось около сотни стационарных кинотеатров, причем подавляющее большинство из них сосредоточивалось в крупных городах. Китайская

кинопромышленность находилась в руках частных владельцев. Прокатчики, заинтересованные только в прибылях, пользовались голливудской макулатурой. Национальный капитал, сосредоточенный в основном в руках пресловутых «четырех семей», ни политически, ни экономически не был заинтересован в развитии национального кинопроизводства. Лишь отдельные киноэнтузиасты при помощи подачек со стороны «меценатов» производили небольшое число фильмов, распространявшихся иногда в количестве... всего одной копии.

Труппы классического театра, будучи по своей природе и по* исторической традиции кочевыми, легкими на подъем, переезжали из города в город, из деревни в деревню, поэтому даже теоретически трудно было предположить, что, постоянно обращаясь с самыми широкими слоями народного зрителя, китайский классический театр нч претерпел никаких изменений и остался только эстетической безделушкой.

Случилось так, — может быть, это и было к лучшему, — что первый спектакль, на который я попал в Пекине, был образцом так называемого «дореформенного» периода, то есть сохранил почти в неприкосновенности все неписаные традиции китайской сцены.

Попробую описать это первое впечатление со всей непосредстг нностью восприятия нового для меня явления искусства.

Организационно китайский классический театр — это кочующая трудна, сгруппированная вокруг одного или нескольких выдающихся актеров. Труппы эти не имеют никакого постоянного помещения. Они не только странствуют из города в город, но и в самом Пекине каждую неделю меняют театральные площадки, перемещаясь из одного района столицы в другой.

Я не могу назвать иначе, чем площадкой, театр на улице Небесного Спокойствия, в который я попал в тот вечер, так как это помещение лишено фойе для публики и удобных уборных для актеров. По существу, это только зрительный зал и сцена.

Почти прямо с улицы нас провели на балкон и усадили в некое подобие ложи. Спектакль уже начался.

Я не успел сразу разглядеть то, что происходит на сцене, так как сначала надо было освоиться со своеобразными обычаями зрительного зала.

Прежде всего нам поднесли чай. Заглянув вниз, я увидел, что на спинках каждого ряда стульев устроены длинные полки, где стоят чайник и чашечки, и зрители занимаются чаепитием в продолжение всего спектакля. Впрочем, этот обычай угощать чаем настолько прочно вошел в китайский быт, что без чая не обойтись ни одной

встрече, ни одному заседанию, ни одному деловому разговору. Чай в Китае пьют без сахара, из маленьких чашечек, прикрывая их сверху блюдцами, чтобы не так скоро испарялся аромат жасминной заварки.

Зал все время живет как бы своей жизнью. Среди рядов ходят продавцы фруктов и сластей, нанизанных на длинных прутьях. Во всех театрах разрешено курить, разговаривать, входить и выходить во время действия.

И мне сначала показалось: не служит ли это признаком пренебрежения или неуважения к актерам? Однако на деле оказалось обратное. Китайский зритель чрезвычайно внимателен, строг и взыскателен.

Но многовековой обычай смотреть театральные представления в сутолоке деревенской ярмарки или городской площади, или в качестве придворного развлечения во время дворцовых приемов создал эту традицию непринужденности зритэльного зала.

На край сцены мальчики то и дело ставили большие грифельные доски с написанными на них мелом иероглифами. Я подумал сначала, что это либо анонс о будущих спектаклях, либо программы с указанием действующих лиц, однако мне разъяснили, что это вызовы тех или иных граждан по делам в город или к телефону.

Наконец все мое внимание могло быть сосредоточено на сцене. На ней сзади висел вышитый занавес с двумя выходами. Из левого (если смотреть от зрителя) появлялись все актеры, а в правый, именуемый «дверями девяти драконов», они уходили.

Китайский классический театр вообще не знает того, что мы называем сценическим оформлением или декорацией. Он всегда при постановке всех пьес, где бы ни разворачивалось действие, обходится лишь одним столом и двумя стульями, покрытыми пестрыми шелковыми вышивками.

Стол, или «чжоцзы», помимо того что он может изображать стол обеденный или чайный, стол судьи или домашний алтарь, легко превращается в воображении китайских зрителей в гору или трон только путем изменения его положения на сцене.

«Ицзы», или стул, также в зависимости от его перемещения, исполняет самые различные функции. Если персонажи сидят в учреждении или во дворце, стул ставится позади стола, и тогда он называется «нэйчан ицзы», то есть стул внутри. Если предстоит встреча гостей или спокойная беседа в домашйей обстановке, то стул ставится перед столом и называется «вайчан ицзы», то есть

стул снаружи. Если же актер сидит на камне или скале, то стул просто переворачивается на бок («даои», или стул на боку).

Из собственно «декораций» употребляется лишь «да чжанцзы», или большой полог, то есть яркая занавеска, прикрепляющаяся на палках к стульям или столу и изображающая то кровать, то башню, то трон, и «бу чэн» — городская стена, то есть кусок материи с нарисованными на ней кирпичиками и прорезной дверью. Эту «стену» выносят на палках двое слуг и держат ровно столько времени, сколько нужно для изображения на сцене штурма города или триумфального въезда победителя.

Само пространство сцены, как это удалось вскоре установить, разделено на два неизменных местоположения.

Одно из них, по кругу просцениума, всегда обозначает место действия, происходящего вне помещения, то есть улицу, лес, поле и т. д. Внутренний же квадрат сцены предназначен для домашнего или дворцового помещения.

На том месте, где у нас находится суфлерская будка, актер, поворачиваясь спиной к зрителю, как бы переступает воображаемый порог, и с этого момента, по представлению зрителя, он находится внутри помещения, поэтому действие может свободно протекать одновременно и перед домом и за его стенами.

Зрителям совершенно не мешало присутствие на сцене слуг или помощников, у которых было много хлопот. Они были не загримированы и одеты в обычное платье, нисколько не театрализованное.

Они выполняли самые разнообразные функции: переставляли столы и стулья, подготовляя все для предстоящей картины; подбрасывали шелковые подушечки под колено актера, когда ему нужно было опуститься на землю, и подносили главным исполнителям чайники, из которых те прополаскивали себе горло перед ответственными ариями.

Не замечалось зрителем и нахождение в правом углу сцены оркестра, сопровождающего музыкой весь спектакль от начала до конца.

В традиционном театральном оркестре имеется четырехструнная круглая гитара, называемая «юецинь», то есть лунная гитара; вторая четырехструнная гитара, так называемая «пипа» — воздушная гитара; «хуцинь» — двухструнная скрипка, обычно аккомпанирующая лирическим сольным партиям. Партию деревянных инструментов исполняет бамбуковая скрипка, обычно аккомпанирующая лирическим сольным партиям. Партию деревянных

/ V

инструментов исполняют бамбуковая флейта «дицзы» и нечто вроде кларнета — «шаона».

Ведущую группу инструментов составляют ударные. Главная роль принадлежит солисту на маленьком, имеющем форму дыни барабане «даньпигу», который одновременно является как бы дирижером оркестра и спектакля. Ему аккомпанируют второй, бочкообразный барабан «тангу», медные цимбалы и два гонга — большой и маленький. Деревянные дощечки типа кастаньет создают непрерывный ритмический фон спектакля, четко акцентируя малейшее движение даже кисти руки актера.

Иногда в этот традиционный состав оркестра вводятся еще трехструнная гитара «саньсяньцзы», либо вторая скрипка; либо два медных чашеобразных инструмента, которыми ударяют друг о друга, создавая некоторую иллюзию звона колокольчиков.

Последние добавления были введены Мэй Лань-фаном, стремившимся разнообразить тембровое звучание музыки китайского театра.

Музыка имеет очень большое значение в спектаклях классического типа. Она поразительно синхронизирована со всеми движениями актеров, что особенно трудно, так как любая пьеса играется и актерами и музыкантами только наизусть.

Количество пьес в репертуаре той или иной труппы исчисляется •сотнями, а само представление длится не менее пяти часов, с одним небольшим антрактом в десять минут.

Обычно спектакль складывается из трех частей.

Сначала идет военная пьеса, где главным элементом являются боевые подвиги тех или иных исторических полководцев и где центральным моментом служит виртуозное исполнение боя, разработанного во всех деталях (бой на копьях, на мечах, конный и пеший, рукопашная схватка и т. д.). Затем играется бытовая пьеса, обычно комедийного характера, и, наконец, основная пьеса, даваемая не полностью из-за ее длины, а в отрывках.

Вначале нам трудно было разобраться в сюжетике пьес, во-первых, потому, что, как я уже говорил, начало и конец одной пьесы ничем, кроме тремоло в оркестре, не обозначается, а во-вторых, наш переводчик начинал нам рассказывать нечто, ничего общего не имеющее с тем, что происходило на сцене. Оказалось, что он рассказывает предысторию, то есть содержание предыдущих «серий». Без этой экспозиции нам действительно трудно было бы понять, что происходит в каждом «выпуске» этой многосерийной пьесы.

Кажущийся недостаток декораций полностью возмещается поразительным великолепием, красочностью и разнообразием театральных костюмов китайского актера.

Слово «костюм» звучит даже как-то слишком обыденно и прозаично. Хочется сказать «одеяние», глядя на эти расшитые от руки, изукрашенные цветами, птицами и драконами парчовые, атласные и шелковые мантии, плащи, халаты диковинного покроя. Головные уборы, в свою очередь, представляют самостоятельные произведения искусства, как, например, у воинов — своеобразные сооружения из драгоценных камней, стекляруса, разноцветных помпонов и фазаньих перьев.

Театральная одежда эта, называющаяся по-китайски «синтоу», представляет собой некий синтез старинных костюмов, бытовавших в эпохи правления династий Тан, Сун, Юань и Мин, и она также строго регламентирована согласно «табелю о рангах» и амплуа персонажей.

Трудно перечислить все ее разновидности, остановлюсь лишь на главных. Основное одеяние — это мантия, или «ман», с длинными, струящимися до пола рукавами, называющимися, очевидно, из-за своей формы водяными («шуй»). «Ман» делается из атласа, расшитого драконами, а по подолу — орнаментом, изображающим морские волны. Ее надевают при всех торжественных церемониях. Цвет мантии обозначает положение ее обладателя: синюю носят император и наследный принц, коричневую или белую — старые сановники, красная и синяя отличают положительных героев, а черная — злодеев и предателей.

Наиболее распространенный костюм — это «децзы», или мантия на подкладке. Гладкие синие «децзы» носят молодые ученые и студенты, черные — бедняки. Однако если на черном фоне нашиты куски разноцветного шелка, изображающие дыры и заплаты, то такая мантия называется «фугуйи», или одежда богатства и знатности, так как персонаж, который носит ее, хотя и беден до крайности в начале пьесы, но это человек сильной воли, и к концу представления он обязательно достигнет высокого положения. Белые «децзы» носят крестьяне и боги земли.

Разноцветные, в зависимости от чинов, мантии чиновников снабжены сзади украшениями, похожими на крылья. Женщины носят мантии из красного или голубого шелка. Есть еще специальная одежда для аристократок, для евнухов, для служанок и т. д.

Особый и весьма важный раздел представляет «кай као» — костюм воина. Коричневые «кай као» отличают старых, заслуженных



Эскиз костюма к пьесе Ван Ши-фу «Пролитая чаша» в Московском /театре сатиры. *Художник С. Юткевич.* 1952 *Х*-

генералов, розовые или белые — молодых. Грудь «кай као» украшена специальной вышивкой под названием «стекло, защищающее сердце» и изображением головы тигра. Все эти детали скопированы с древних костюмов воинов.

За спиной у воинов, когда они идут в бой, прикрепляются четыре военных флага — «као ци»., Происхождение этих украшений также опирается на историческую действительность — генерал, отдававший приказания во время битвы, вручал такой флаг адъютанту с приказом как знак его полномочий.

В описываемый мной вечер я как раз увидел на сцене военную пьесу «Гора железного дракона».

Четыре китайских военачальника, с «као ци» за спинами, в обуви на очень высоких белых подошвах, напоминающих котурны, вели стремительный бой с чужеземными воинами, олицетворявшими монгольских завоевателей.

Генералы принадлежали к амплуа «да-хуа-лянь», и поэтому их лица были украшены сложными гримами, по цвету и рисунку которых китайский зритель сразу узнает имя и характер героя.

Здесь наши цветовые ассоциации расходятся с китайскими. Так, например, появившийся на сцене персонаж с черным лицом вызвал у меня представление о нем как о злодее (мы ведь говорим — «черная душа»), однако оказалось, что у китайцев черное лицо служит отличительным признаком честного человека с открытой душой (что даже и вошло в народную поговорку), зато актер с белым лицом изображал коварного и хитрого преступника, и лишь ярко-красный цвет грима объединил наши представления, так как обозначал он доблесть и мужество героя.

Кстати, здесь будет уместно разрушить легенду о том, что китайские актеры играют в масках.

Перед поездкой в Китай, роясь в немногочисленных, к сожалению, материалах на русском языке по вопросам китайского театра, я наткнулся в дореволюционном театральном журнале на цикл статей под многообещающим названием «У корней театра». Вот как там описывался спектакль китайского театра:

«Полководцы и генералы на сцене блистали золотыми украшениями и серебром парчовых одежд. Дикие и страшные маски с большими бородами придавали представлению специфически зловещий характер...

Китайский театр имеет нечто общее с древнегреческим. Есть злая судьба (анакке), есть демоны, фурии зла, есть герой, который борется с этими демонами... Все действующие лица китайских пьес в масках — другое сходство с древнегреческим театром».

Каждая строчка этого описания свидетельствует о полном невежестве автора, и, пожалуй, не стоило бы вспоминать об этих статьях, если бы подобные «воззрения» не имели достаточного распространения.

Аналогии с античным театром лишены какого бы то ни было научного основания. Драматургия китайского классического театра совершенно самобытна и не имеет ничего общего с древнегреческим театром ни по своим философским концепциям, ни по драматической конструкции. Китайский классический театр во всех его проявлениях лишен какого бы то ни было мистицизма, тема «рока», «анакке», никогда не являлась движущей силой его трагедий, «демоническое» начало в нем могло лишь присниться декадентствующему эстету, так как действительно присутствующие в некоторых китайских драмах мифологические персонажи носят во сто крат менее «зловещий» оттенок, чем, например, ведьмы и призраки в трагедиях Шекспира.

Второе «доказательство» также несостоятельно — масками китайский театр пользуется крайне редко (главным образом для изображения животных и мифологических персонажей), а те гримы, которые горе-теоретик принял за маски, принадлежат лишь одной из многочисленных категорий персонажей классической драмы, а именно «да-хуа-лянь», то есть «большим раскрашенным лицам».

У них грим действительно носит символический характер; кроме цветовых обозначений некоторые имеют и начертательные. Так, например, советник Бао Чжэн носит на лбу изображение белого полумесяца на черном фоне, так как полумесяц — знак ночи, а

Бао Чжэн имел обыкновение разбирать судебные дела по ночам. Военачальник Доу Эр-дун украшен эмблемой из двух миниатюрных скрещенных мечей с изогнутыми рукоятками, так как это его излюбленное оружие; царь обезьян Сунь У-кун имеет изображение круглого кокосового ореха на лбу и т. д.

Персонажей из разряда «чоу» — плутов или шутов — зритель узнает по белому пятну, типа бабочки или полумаски, нарисованному на лице.

Все же остальные, и наиболее многочисленные, мужские и женские персонажи не прибегают ни к какому условному гриму и играют со своим лицом, слегка подкрашенным, как это делается и на европейской сцене.

Длинные бороды и усы — «ху-сюй» — действительно имеют распространение, но происхождение их также лишено какого бы то ни было «зловещего» смысла — наоборот, на сцене они появились потому, что в старом Китае очень уважали людей с длинными бородами.

В китайском театре бороды и усы изготовляются из хвоста яков или конского волоса и никогда не приклеиваются, а носятся на специальных закрепках, прикрепляемых по типу очков.

Они имеют также свою строгую классификацию. Сплошная борода, закрывающая рот, обозначает, что обладатель ее богат и бесстрашен; борода, разделенная на три части, принадлежит культурному и воспитанному человеку; короткие усы указывают на то, что персонаж невоспитан и груб; усы, торчащие вверх, сразу позволяют распознать человека хитрого, себе на уме.

Перечисленные мной здесь примеры костюмов и гримов, естественно, не исчерпывают их огромного многообразия, бытующего на китайской сцене.

Но вернемся к спектаклю.

В «Горе железного дракона» каждый из военачальников обладал своей особой походкой — поступью, соответствующей их высокому званию, что не помешало им в сцене боя проявить чудеса акробатической ловкости, так как бой этот состоял из своеобразной комбинации выразительного пантомимического танца и акробатики.

Тут же я обратил внимание на то, что некоторые генералы появились верхом, то есть они держали в руке «мабянь» — подобие кнута с четырьмя кисточками и с двумя помпонами на конце, обозначающее «лошадь». Спрыгивая с этой воображаемой лошади, они делали соответствующее движение и передавали «лошадь»

конюху. Иногда эти «лошади» оказывались с норовом и брыкались, что было понятно из поведения конюха.

Все это проделывалось абсолютно серьезно, без тени иронии, и воспринималось зрителем как совершенно реалистическое происшествие. Как я узнал впоследствии, существует даже известное театральное предание — знаменитый актер Тан Цин-пэй был чрезвычайно недоволен, когда его партнер в сцене боя, происходившего между «всадниками», неосторожно выхватил меч чуть-чуть левее, чем это полагалось, ибо таким образом он мог бы поранить «лошадь».

Победив чужеземных завоевателей, китайские воины торжественно удалились со сцены, сопровождаемые одобрительными возгласами «хао!», которые заменяют у китайского зрителя аплодисменты.

Вторая пьеса называлась «Пропавшая золотая черепаха». Главную роль — пожилой матери — играл почти совсем без грима знаменитый исполнитель старух Ли До-куй. Его игра отличалась реалистической трактовкой образа матери. Она чередовалась со вставными ариями, исполняемыми в чисто классическом стиле, то есть высоким фальцетом под аккомпанемент скрипки «хуцинь».

В третьей, главной, исторической пьесе основную роль — легендарного полководца Чжугэ Ляна, известного также под именем Кун-мина, — играла актриса Сю Дун-мин, популярная исполнительница ролей стариков.

Как известно, женщины были изгнаны с китайской сцены во времена царствования императора Цянь Луна (1736—1795) и вернулись на нее лишь в начале XX века. С тех пор многие актрисы постепенно завоевали себе право не только выступать в женских ролях, являвшихся привилегией мужчин-актеров, но и успешно конкурируют с ними в исполнении мужских образов.

Так как я уже несколько запутался от обилия 'впечатлений, то когда на сцене появилась юная героиня, мне трудно было поверить, что ее роль исполняет действительно молодая актриса Сю Дун-лай.

В ее игре я заметил также одну особенность: она превосходно изображала походку женщины с изуродованными ступнями,

Этот древний варварский обычай пеленать с детства ступни ног для придания им «миниатюрности» уже уничтожен в Китае, но вы все еще можете изредка встретить на улицах Пекина пожилых женщин, с трудом передвигающихся на своих ногах, искалеченных в угоду жестоким феодальным понятиям о женственности.

Оказывается, для того чтобы правдиво передать особенности этой походки, Сю Дун-лай использовала скрытые маленькие ходули, и я поражался ее мастерству, с которым она буквально порхала по сцене, преодолевая эту техническую трудность.

В середине спектакля меня ожидал новый сюрприз: Сю Дун-мин вдруг появилась на сцене не в своей роли Кун-мина, а в роли другого персонажа — его советника. Актер же, исполнявший роль советника, переоделся в ее костюм.

Зритель не обратил никакого внимания на это странное перемещение главных персонажей; я же обратился за разъяснением к переводчику. «Видите ли, — сказал он, — через три явления Кун-мину предстоит очень трудная знаменитая ария на холме Семи Звезд. Актриса бережет свой голос, поэтому она временно поменялась ролями со своим партнером, так как в его роли пока петь не нужно».

И действительно, к последнему' явлению Сю Дун-мин опять появилась в костюме главного персонажа и, взобравшись с помощью слуг на стол, изображавший холм, великолепно спела очень трудную арию, заканчивающую спектакль.

Так прошел для меня первый вечер в китайском театре. Обилие непривычных и разнообразных ощущений, которые захватили меня своей новизной и своеобразием, не только не дало ответа на вопрос о причинах жизнестойкости классического театра, но, казалось, еще больше запутало эту проблему. Приходилось запастись терпением и попытаться разобраться поглубже в этом действительно сложном явлении. Мне стало ясно, что прежде всего надо как можно больше у з н а т ь, п о н я т ь, а потом уже попытаться и обобщить свои наблюдения.

Я хорошо помнил слова академика В. М. Алексеева, которыми он начал свою статью «Актеры-герои на страницах китайской истории»:

«Те, кто видел китайского актера во время действия на китайской же сцене или же в одном из прекрасных альбомов, ему посвященных, или, наконец, на китайской народной картине, которая интересуется им всегда и в первую очередь, — тот, наверное, определил свое к нему отношение, как к существу, невыносимо экзотическому.

Но если правильно считать (как считаю, например, я), что экзотизм, как активный, так и пассивный, есть своего рода заболевание, которое, особенно в наши дни и в нашей социалистической среде, нетерпимо, то да позволено будет посвятить борьбе с экзо-

тизмом, то есть непониманием — сознательным или бессознательным — вещи и явления, а потому и с непринятием его в нормальный учет вещей н явлений, — посвятить этот небольшой этюд»[1].

Справедливая мысль. Если не вооружиться ею, то можно попасть и в такое смешное положение, в какое попал один мой приятель, заболевший «экзотизмом». Однажды, в первые дни пребывания в Китае, он остановился, застыв от восторга, перед свисающим в виде стяга ярко-синим полотнищем с золотыми иероглифами. «Ах, как красиво! как загадочно!»—умиленно восклицал он. Как всегда вежливый, но все же удивленный китаец-переводчик прочел: «Посудная лавка». Мой приятель сконфузился и с тех пор стал осторожнее в своих восхищениях китайскими «чудесами».

Так и в классическом театре — там, где рядовой китайский зритель видит прежде всего с м ы с л, реальное содержание, мы на первых норах либо восхищаемся, либо отрицаем непривычное для нас его внешнее одеяние.

Поэтому надо было попытаться прежде всего понять, откуда происходят все эти «непривычности» и где их смысловые исторические корни.

Так, например, мне стало ясно, с каких неправильных позиций подходил я к оценке ряда явлений на китайской сцене, когда автоматически предъявлял к ним требование «иллюзорности». Китайский театр никогда не знал привычной нам сценической коробки — первые его шаги были на квадратном красном ковре, расстилаемом просто на земле. Лишь позднее ковер этот приподнялся на подмостки и с одной стороны к нему приросла занавеска, прикрывающая выходы и уходы. Столетиями китайский актер был открыт со всех четырех сторон, а потом с трех сторон и окружен зрителями, как на цирковой арене. При этих условиях ни о каких иллюзорных декорациях не могло быть и речи, и китайский театр не нуждался в декорациях так же, как не нуждается в театральных задниках и кулисах современный цирк.

Отсюда и ряд непривычных для нашего глаза мизансцен, когда актер поет или разговаривает, стоя почти спиной к зрителю, отсюда же присутствие на сцене обслуживающего персонала, не мешающего китайскому зрителю так же, как не мешает нам работа униформистов на цирковом манеже.

[1] «Вестник Дальневосточного филиала Академии наук СССР», 1935, Я» 11, стр. 107.

Отсюда же и та гигантская дополнительная нагрузка, ложащаяся на плечи китайского актера, в задачу которого входит изображение не только характера, но и всей материальной среды, окружающей его.

Поэтому он не только перешагивает через невидимый порог, но и открывает и закрывает невидимые двери; подобрав полы, чуть согнувшись, мелкими шажками изображает он подъем по несуществующей лестнице. При этом мужчина никогда не забудет быстрым круговым движением откинуть длинный рукав, чтобы свободной рукой взяться за воображаемые перила, а женщина — подхватить подол платья.

По характеру походки актера зритель легко узнает не только, что персонаж идет по двору, но и какого размера двор — узкий он или широкий. По походке вы можете составить представление о возрасте и о характере героя. Воины шагают размеренно и широко, чиновники и ученые — свободно и изящно, их походка носит название «округлой», «прямой», «ловкой». Женщины двигаются чуть покачиваясь, мелкими шажками, их походка именуется «медленной», «изящной».

Изображению женской грации правила китайской сцены придают особое значение — существует целое учение о положениях кисти рук и пальцев, дающих наиболее изящный рисунок. Переступая порог любого жилища, женщина обязательно поднимает руку, как бы опираясь на невидимую стенку, подчеркивая этим «слабость» своего пола; смеясь или плача, она всегда застенчиво прикрывает лицо рукавом; ее голос должен быть нежен, поэтому актеры на амплуа «дань» превосходно владеют специальным фальцетом.

Итак, на сцене китайского театра властвует актер, властвует настолько, что ему принадлежат к тому же и функции дирижера, отсутствию которого я удивлялся. Закончив монолог, актер должен протянуть, почти на высоте музыкальной ноты, последнее слово своей реплики, и это служит сигналом вступления оркестра. Заканчивая арию,, он удлиняет последние слова и тем самым дает знать музыкантам о конце песни.

Вот, кстати, еще одно доказательство того, что термин «опера» вряд ли характеризует классическую драму: ее партитура, в конечном счете, принадлежит опять-таки прежде всего актеру, а не композитору.

Однако это отнюдь не принижает значения музыки в классическом театре. Ее роль в построении спектакля огромна. Все наиболее

эмоциональные моменты актер передает в музыкальной форме, и я полагаю, что не ошибусь, если скажу, что один из «секретов» широкой популярности классического театра как раз и заключается в его музыкальности.

В отношении самой музыки и ее характера могут существовать разные мнения, но надо решительно протестовать против той, к сожалению, распространенной оценки, которую я нашел в той же статье о китайском театре в дореволюционном журнале, где утверждается, что представление классической драмы «необычайно дисгармонично» и что музыка в спектакле представляет собой якобы «настоящий хаос звуков, без ритма и мелодии, порой переходящий в дикий стон».

Возмутительным и самодовольным невежеством пропитаны эти строки буржуазного «театроведа». Право же, не нужно быть специалистом в музыке (каким я и не являюсь), чтобы за непривычной на первых порах тембровой инструментальной окраской не расслышать в этой музыке богатства ее своеобразной мелодии, тонкости и красочности звучаний, многообразия и точности ее сложной ритмической структуры.

Не хаос, а строгий ритм господствует все время на сцене, и если кому-либо и подчинен актер, то прежде всего этому строгому хозяину, придающему спектаклю классического театра ту его законченность и красоту, которая и позволяет по праву назвать его *классическим*.

Не понять этого — значит ничего не понять в этом искусстве. Впрочем, как оказалось, понять надо не только это, и тогда пелена •«экзотизма» перестает застилать ваше зрение и вы можете приступить к честному и внимательному изучению китайской театральной культуры.

Забегая вперед, скажу, что только тогда, когда я понял многое из того, о чем пытался рассказать на этих страницах, осознал я до конца и причины неудовлетворенности, охватившей меня в этот первый вечер в театре на улице Небесного Спокойствия.

Его пьесы были не столько классичны, сколько архаичны, мастерство исполнителей любопытно, но не заражающе, все в целом оставило впечатление какой-то оцепенелости и внутреннего холода.

И не от неукоснительного соблюдения сложных канонов происходило это, а оттого, что каноны превратились у актеров этой труппы в щит, за которым вольно или невольно пытались они спрятаться от живого духа современности. Но их искусство, которое они хотели

таким образом уберечь, жестоко и справедливо отомстило им — оно обратилось в ремесло.

И этот вечер в театре на улице Небесного Спокойствия сохранился в памяти так ярко еще и потому, что я понял — мое путешествие в настоящее искусство классического театра только начинается.

II

ТРИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ ЛИ ШАО-ЧУНА

Наши китайские друзья неоднократно говорили, что, если мы хотим поближе познакомиться с классическим театром, нам необходимо видеть пьесу под названием «Саньчакоу» — «На перекрестке трех дорог».

Эта старинная пьеса, написанная во времена Сунской династии (960—1277), примечательна не столько древним происхождением, сколько возможностью для китайского актера показать своеобразие и разнообразие мастерства.

Представители многих поколений актеров прославились исполнением двух основных ролей в «Саньчакоу». Сегодня нас известили, что вечером в этой пьесе выступают известные актеры Ли Шао-чун и Е Шэн-чжан — лучшие исполнители ее главных ролей.

Пекинские театры вообще не могут пожаловаться на отсутствие зрителей, но в этот вечер в театре творилось нечто невообразимое. Сбор был, что называется, сверхполный. Спектакль действительно представлял большой интерес, так как в нем помимо «Саньчакоу» были показаны еще две любопытные пьесы.

Одна из них — бытовая комедия «Свадебная церемония», разыгранная двумя женщинами, — трактовала вопрос различия воспитания в старом Китае. Пожилая крестьянка выдала свою дочь за сына городского чиновника. Через некоторое время после свадьбы крестьянка решила поехать в город проведать свою дочь, а заодно и познакомиться с родителями ее мужа. С подобающим почетом ее принимает мать молодого человека, и здесь-то и происходит ряд комических недоразумений.

Пьеса высмеивает, с одной стороны, чопорность и условность светских манер городской дамы, а с другой — грубоватость я неловкость крестьянской женщины. Этот диалог «дамы приятной во всех отношениях» с пожилой крестьянкой вызывал взрыв веселого

смеха в аудитории, но мне показалось, что социальные акценты в трактовке ролей были расставлены не совсем правильно: актриса, игравшая крестьянку, излишне шаржировала, подчеркивая черты деревенской простоватости. Материал пьесы при условии ее большей сатирической направленности не столько на деревенскую неуклюжесть, сколько на условность и старомодность манер так называемого «хорошего общества» более бы отвечал запросам современного зрителя.

В данной трактовке пьеса представляла интерес, как еще одна разновидность классического театра. Однако в спектакле явно не хватало настоящей режиссерской руки, которая помогла бы актерам несколько переосмыслить текст и образы, приблизить их к исторической правде.

Вторая пьеса, «Женитьба генерала Ню Го», была еще более любопытным примером борьбы реалистических тенденций с условными канонами классического театра.

В пьесе повествуется о ратных подвигах некоего своеобразного Фальстафа, храброго генерала, опустошающего объемистые кувшины вина перед своими подвигами. Генерал честен, но хвастлив, немного фанфарон, забулдыга. Как и полагается такому персонажу, он считает себя неуязвимым для женских чар, но, освободив город от чужеземных захватчиков, он попадает в сети хитроумной вдовушки. Она вызывает его на состязание по трем пунктам: по остроумию, сообразительности и военным доблестям. Во всех трех поединках она побеждает его, и генерал нарушает свой холостяцкий обет.

Образ генерала Ню Го стал уже давно классическим и имеет давнюю традицию сценического исполнения. Лучшим исполнителем этой роли сейчас считается очень талантливый актер Юань Ши-хай, который, на наш взгляд, внес нечто новое в трактовку этой традиционной роли.

Генерал Ню Го входит в амплуа «да-хуа-лянь» («большие раскрашенные лица») и играется в условном ярко-красном гриме, долженствующем символизировать храбрость и мужество. Юань Ши-хай не только превосходно исполняет все предписанные церемониалом роли приемы, как-то: особую поступь, отряхивание и поглаживание бороды, виртуозную акробатичность в боевых сценах,— но сквозь все это проступает желание актера более реалистически трактовать свою роль, насытить ее чертами живой характеристики, подчеркнуть полнокровный юмор и оптимизм персонажа. Блеск живых черных глаз, пробивающийся сквозь густо нанесенный грим, выдает задор этого замысла, придает ему особую выразительность и остроту.

Я не собираюсь давать непрошеные советы деятелям китайского театра. Я понимаю, что их представления в этом вопросе отличны от наших и, быть может, им совсем не мешает условность грима,, свойственного этому амплуа. Но признаюсь, что мне захотелось при виде игры этого замечательного актера наблюдать его подвижное, выразительное лицо без этой «маски» грима.

Третьей, и последней, пьесой в этот вечер шла «Саньчакоу». Первый эпизод, нечто вроде пролога, повествует о том, как к генералу Цзяо Цзаню является императорская стража и объявляет ему, что он приговорен к изгнанию. Его заковывают в кандалы и под конвоем отправляют к месту ссылки.

Сцена эта трактована в комедийном плане. Стража показана трусливыми наемниками, дрожащими и перед знаменитым генералом и перед императорским приказом. В результате комедийных перипетий процессия отправляется в путь и, уйдя в правую дверь, а выйдя в левую, по законам китайскрго сценического пространства оказывается уже у воображаемой гостиницы, расположенной на скрещении трех дорог. Это «Черный трактир», пользующийся дурной репутацией, так как хозяин его, Лю Ли-хуа, прославился тем, что, заманивая прохожих в свой притон, регулярно грабил п умерщвлял их.

Перепуганная стража отправляется ночевать на сеновал, предоставив арестованному генералу одному справляться е бандитом. Ли Шао-чун, исполняющий роль генерала Цзяо Цзаня, перешагивает невидимый порог и взбирается на стол" изображающий в данном случае кровать. Он проделывает весь церемониал вечернего туалета, тушит свечу, и предполагается, что наступает полная темнота, хотя на сцене по-прежнему ярко горит свет.

Тревожная дробь барабанов в оркестре возвещает появление Лю Ли-хуа. Одним прыжком пересекает он всю сцену и, припав на одно колено, медленно открывает прикрытое черным веером лицо... Одобрительные крики зрителей встречают грим актера.

Е Шэн-чжан, исполняющий сегодня роль хозяина, действительно-виртуозно загримирован. Описать его зловещее лицо довольно трудно. Асимметрично исполосованное черными, белыми и красными тонами, лицо это страшно и смешно одновременно. Он обнажен до пояса. Мускулистое загорелое тело подчеркнуто черным шелком шаровар.

Без единого слова, под музыку начинает он длинный ряд пантомимических действий. В той же воображаемой «полной темноте» ощупывает он дверь (также воображаемую), но, внимательно следя

за точными движениями его корпуса и рук, вы представляете себе и высоту, и толщину этой двери, и то, где расположены дверные петли.

И вы со все возрастающим интересом начинаете следить, как смазывает он воображаемым маслом эти петли, чтобы их предательский скрип не выдал его преступного замысла, как осторожно взламывает и приоткрывает он дверь, как прокрадывается, наконец, в этой «абсолютной темноте» в комнату и поступью большой хищной кошки уверенно приближается к ложу, где находится очередная жертва. Однако, услышав какой-то шорох, генерал так же бесшумно вскочил, но «темнота» мешает ему разглядеть противника.

Актеры с такой верой и убедительностью играют «темноту», что вы невольно, затаив дыхание, поддаетесь атмосфере опасности и начинаете следить за поединком. Сначала хозяин удивлен, не найдя ощупью на постели постояльца. Комедийное удивление сменяется испугом, затем решимостью все же покончить с жертвой.

И вот начинается одновременно и психологический и физический поединок двух людей «в полной темноте».

Заранее по рассказам зная, в чем заключается «секрет» этого спектакля, я предусмотрительно взглянул на часы. И когда я в конце спектакля опять засек время, то оказалось, что час пять минут длилась эта удивительная пантомима, в которой были показаны неистощимая фантазия и мастерство двух актеров.

Трудно описать их игру, но без преувеличения можно сказать, что были использованы все градации человеческих поступков, возможных в данной ситуации, причем цепь этих «физических действий» выполнялась в такой правдивой психологической последовательности, с такой точностью и тщательностью, что я уверен — будь жив великий наш учитель Константин Сергеевич Станиславский и находись он в это время в театре, ни разу бы не воскликнул он свое знаменитое «не верю!».

На другой день мне довелось видеть Ли Шао-чуна в пьесе под названием «Борьба обезьяны У-кун с восемнадцатью священнослужителями».

Это народная -сказка, повествующая о том, что обезьяна Сунь У-кун, олицетворяющая доброе начало, вступает в конфликт со злыми богами буддийских верований. Пьеса является инсценировкой одного из эпизодов знаменитого классического романа «Путешествие на Запад», поэтому в один вечер умещается лишь одна какая-либо *ее* часть.

На сцене Олимп богов. Они рассержены строптивым поведением обезьяньего царя, вырастившего в своем саду драгоценное яблоко п не желающего поделиться с ними. Здесь я впервые увидел на сцене китайского театра применение масок. Все боги замаскированы, лишь У-кун в легком гриме обезьяны с традиционным изображением кокосового ореха на лбу. Ли Шао-чун великолепен в этой роли. Он очень скромно подражает обезьяньим повадкам. В основе образа лежит облик человека задорного, подвижного, остроумного, что превосходно контрастирует с тяжелой неповоротливостью богов-идолов.

Желая наказать непокорного обезьяньего царя, боги насылают на него все пороки: сонливость, пьянство, взяточничество, обжорство и т. д. Они персонифицированы в виде уродливых персонажей, у которых костюмы и гримы подчеркивают их характеры. Так, взяточник сделан с преувеличенно длинными руками, обжора — с неимоверно раздутым животом. Все они поочередно вступают в бой с У-куном, стараясь воздействовать на него своими пороками. Очень любопытен в этом отношении бой с «ленью». Он происходит в нарочито замедленном темпе, как в кино при убыстренной съемке. «Лень» пробует заразить обезьяну сонливой медлительностью своих движений, но царь обезьян, невольно поддавшись вначале этому усыпляющему ритму, находит в себе силы стряхнуть минутное оцепенение и побеждает этот порок. Так на протяжении трех часов выдерживает он восемнадцать самых различных и опасных схваток и выходит победителем.

Однако на третий вечер Ли Шао-чун покорил меня окончательно — на этот раз не только своим мастерством, но и тем, что разрушил одно из тех заблуждений, которые возникли у меня от первых поверхностных впечатлений о классическом театре. Я полагал, что узкое деление на амплуа настолько препятствует творческому росту китайского актера, что ему недоступно то, что мы называем перевоплощением. Ли Шао-чун опрокинул своим талантом это мое представление.

На сей раз он исполнял роль Линь Чуня — главного инструктора гвардии при императоре Сунской династии Хуэй Цзуне в пьесе «Лес диких кабанов».

История повествует о том, как военный министр Гао Цю, бесчестный и злой человек с диктаторскими замашками, во всем подменявший слабовольного императора, возненавидел Линь Чуня за его честность и неподкупность. Аристократический выродок генеральский сын Гао Су-цзе обратил свое «благосклонное» внимание на молодую красивую жену Линя и предложил ей стать его фаворит-

кой. Оскорбленный инструктор выгнал из своего дома оонаглевгяего Гао Су-цзе. Тот не замедлил пожаловаться всесильному отцу, и они вместе составили заговор с целью погубить репутацию Линь Чуня.

Они решили сыграть на его страсти к собиранию старинного оружия. Подосланный торговец продал инструктору редкую шпагу, которая на самом деле принадлежала военному министру. Затем Линь Чуня заманили в ловушку. Когда он, держа в руке только что приобретенную шпагу, вошел в зал «Белого тигра», где обычно заседал государственный военный совет, люди Гао арестовали его и обвинили в том, что он явился сюда с намерением убить военного министра.

После короткого суда, на котором инструктор отрицал свою вину, он был все же приговорен к вечной ссылке. Прощаясь с женой, Линь великодушно передал ей бумагу, в которой предоставил ей право развода, но молодая женщина разорвала ее на мелкие куски и поклялась ему в вечной верности.

Труден был путь в ссылку для Линь Чуня. Военный министр приказал конвою прикончить арестанта по пути. Стража всячески издевалась над ним и однажды избила его настолько, что он не смог уже продолжать путь пешком.

Так добрались они до «леса диких кабанов», о котором ходили страшные легенды. В этом глухом месте стражники решили убить Линя. Однако на помощь ему появился его друг Лу Чжи-шэнь, возглавлявший отряд восставших крестьян, скрывавшихся в этом лесу под видом разбойников.

Великодушный Линь удержал своего друга от убийства стражников: в нем все еще сохранялась иллюзия о законности императорской власти. Он не хотел открыто восставать против императора и решил честно выполнить постановление суда. Но он не знал о том, что дома разыгралась трагедия... Не успели увести Линя, как генеральский сынок вместе со своей шайкой силой притащили во дворец его жену, но она, предпочитая смерть позору, покончила жизнь самоубийством.

Когда военный министр узнал, что опальный инструктор все же добрался живым до Чанжоу — места ссылки, — он подослал к нему своего клеврета Ло Чэня. Арестанту приказали сторожить сеновал и устроили поджог в надежде на то, что он погибнет в огне. Но, по счастью, Линь не оказался на месте во время пожара... И тут только он понял, к каким подлым методам прибегала императорская клика.

Тогда вызвал он на помощь верного Лу Чжи-шэня; они вместе разгромили императорский отряд, и бывший инструктор гвардии



Эскиз костюма к пьесе Ван Ши-Фу «Пролитая чаша» в Московском театре сатиры *Художник С. Юткевич.* 1952 г.

ушел в «лес диких кабанов», чтобы оттуда продолжать борьбу с ныне ненавистной ему императорской тиранией.

Ли Шао-чун великолепно 'Передает этот трагический образ отважного и честного офицера, перешедшего на сторону народа, его перевоплощение после комедийного обезьяньего царя просто-поразительно.

Так примеры игры Юань Ши-хая и Ли Шао-чуна разрушили мои представления об ограниченных возможностях актерской игры в пьесах классического репертуара. Однако они же подтвердили мои предположения, что основным сковывающим моментом являлась узость содержания этих пьес. «Лес диких кабанов» явился для меня первым убедительным примером реформы классического театра, о которой я зн,ал лишь понаслышке.

Как только в старой пьесе доминирующее значение приобрели драматургические элементы, связывающие ее с народной драмой, как только ее содержание стало более социально насыщенным и отвечающим требованиям современности, так сейчас же расширились и возможности для создания полнокровных реалистических актерских образов.

До сих пор все мои наблюдения за процессами, происходящими в классическом театре, носили чисто эмпирический характер. Теперь мне захотелось познакомиться с ними поглубже, поближе.

Узнав, что народным правительством создано специальное Государственное управление по реформе классического театра, я попросил познакомить меня с его руководителями.

Как известно, по нашей поговорке, «на ловца и зверь бежит». Едва я упомянул об этом желании своему переводчику, восемнадцатилетнему студенту Тянь А-вэю, он скромно ответил мне,

что нет ничего легче, так как во главе этого Управления стоит его отец.

Характерная черта китайской молодежи — сдержанность, ненавязчивость, скромность. Являясь моим постоянным спутником, Тянь А-вэй уже давно заметил, что меня интересует проблема китайского театра, но сам ни разу не предложил мне познакомиться со своим отцом, за что я и обрушился на него с дружескими упреками...

Мне предстояло встретиться с одним из виднейших и старейших писателей Китая, соратником Лу Синя, товарищем Тянь Ханем, автором многих антиимпериалистических пьес, председателем Всекитайской ассоциации театральных работников, делегатом Первого Всемирного конгресса сторонников мира, автором текста государственного гимна Китайской Народной Республики.

Свидание состоялось на следующий же день. Тянь Хань принял меня в своем кабинете, расположенном во втором этаже небольшого домика европейского типа, где помещается Управление по реформе классического театра. На вид он был еще очень моложав, как моложавы вообще китайцы почтенного возраста, хотя, между прочим, принятый у нас комплимент моложавому виду у китайцев считается бестактностью: чем почтеннее и старше выглядит человек, тем больше заслуживает он уважения.

Первый обмен репликами носил официально вежливый характер, но мне показалось, что за этой любезной сдержанностью скрыто недоверие к любопытствующему дилетанту. Однако после того, как я забросал Тянь Ханя градом разнообразных вопросов, свидетельствовавших, конечно, не столько о моем понимании, сколько об искренней заинтересованности проблемами китайского театра, беседа стала приобретать дружеский и откровенный характер. Сын, как всегда аккуратно и точно, переводил реплики отца, а когда в середине беседы в комнате появилась товарищ Ан-о, жена писателя, тоже известный драматург, автор ряда пьес для детского театра и переводчица советских писателей (Ан-о владеет русским языком), я окончательйо почувствовал себя в дружеской обстановке.

Вот что сообщил мне Тянь Хань.

Классический театр представляет собой сложный организм, включающий различные стилистические напластования, развившиеся в отдельных провинциях, где веками складывались свои специфические сценические традиции. Однако вершиной, если можно так выразиться, чистого классического стиля является «цзин цзюй», то есть пекинская драма — наиболее совершенное выражение всех элементов классического театра.

Вообще по всему Китаю насчитывается более ста видов различных классических представлений, более двухсот видов эстрадных коллективов, народных певцов, акробатов, отдельных актеров, использующих в своих выступлениях традиции классического театра. По предварительным данным, в Китае насчитывается тысяча триста театральных помещений, которыми пользуются тысяча шестьсот трупп. Китайский театр до сих пор не знает стационирования. Семьдесят шесть тысяч актеров кочуют по стране, впрочем, редко выезжая за пределы своей провинции. Пятьдесят театров находятся постоянно при армии. Организованный в настоящее время Государственный театр классической драмы также еще не имеет своего постоянного помещения.

В общем, этот мощный организм, по мнению Тянь Ханя, должен быть перестроен в соответствии с требованиями современности, для этого и создано руководимое им Управление. Реформа должна была начаться прежде всего с очищения репертуара, с изменения содержания пьес. Часть из них, откровенно восхвалявшая феодально-бюрократический режим и пропитанная ядом конфуцианской морали, должна быть отброшена. Большая же часть может быть изменена путем соответствующей редактуры; могут быть изменены смысловые акценты и трактовка пьес. Кроме того, ряд крупных драматургов (добавим от себя — и сам Тянь Хань в первую очередь) пишут пьесы, используя опыт классического театра.

Движение за реформу театра началось уже давно, но это были лишь первые робкие попытки. Вернувшись' из Японии, где вместе учились, Лу Синь и Тянь Хань пробовали сначала пропагандировать образцы западноевропейской драмы. Они ставили «Нору» Ибсена, «Профессию госпожи Уоррен» Бернарда Шоу и ряд других пьес. Однако вскоре убедились, что массовый китайский зритель остается равнодушным к попыткам механического перенесения на китайскую сцену этих пьес западного репертуара, и не только потому, что по форме они были бесконечно далеки от национальных традиций китайского театра, но главным образом из-за того, что их идейный мир, их тематика и содержание ни в чем не совпадали со вое нарастающими революционными чаяниями и устремлениями народных масс. Зато большим успехом стали пользоваться спектакли русской классики. «Женитьба» Гоголя, «Гроза» Островского, пьесы Чехова, инсценировка самого Тянь Ханя по роману «Воскресение» Толстого постепенно завоевали прочную любовь китайского зрителя.

Патриотические настроения, вспыхнувшие с огромной силой во время наступления японского империализма, определили новую тематику китайского театра. Самые разнообразные формы сценического зрелища, начиная от классических спектаклей с новым содержанием, возникших в результате деятельности Яньаньокого института классического театра, до агитпьес, исполнявшихся фронтовыми труппами и музыкального народного представления типа «янтэ» — были использованы как средство мобилизации народных масс на борьбу с японскими захватчиками и гоминдановскими предателями.

После установления народной власти прогрессивные театральные силы Юга (то есть прежде всего Шанхая) и Севера объединились в Институте классической драмы в Тяньцзине, во главе которого встал прославленный артист классического театра Мэй Лань-фан.

Вторым центром театральной культуры стала Академия театрального искусства в Пекине, которую возглавил видный драматург Оуян Юй-цянь. Академия эта является лабораторией реалистического театра, и, по мнению Тянь Ханя, оба вида театра современного Китая — современный и классический — делают одно общенародное полезное дело, взаимно оплодотворяя друг друга.

Подтверждение мыслей моего собеседника я нашел в статье «Реформы в классическом китайском театре», опубликованной в журнале «Народный Китай». Китайский театровед Юй Бао-цзюй, излагая ход реформы, пишет:

«В принципе решено, что ни одна из существующих пьес не должна быть отброшена, кроме безнадежно реакционных. Там же, где требуется пересмотр, он будет выполнен тщательно. Выбрасываются беспощадно все сцены, превозносящие деспотизм и раболепство, и, наоборот, сцены, воспевающие патриотизм, храбрость, трудолюбие и мудрость народа, сохраняются и развиваются.

...В пьесе «Месть рыбака» ненависть старого рыбака к помещику, вымогающему у него плоды его труда, прежде отодвигалась на задний план комическим элементом, который вносил в пьесу телохранитель помещика. Кроме того, в последние дни Маньчжурской империи и во время гоминдановского господства из пьесы выбрасывалась ее трагическая развязка — убийство помещика рыбаком. Теперь пьесе возвращен ее первоначальный характер.

В пьесе «Убийство героя» вождь крестьянского восстания, свергнувшего династию Мин, Ли Цзы-чэн и его соратники рассматриваются сегодня как отважные повстанцы, поднявшиеся против гнилого самодержавия, а не как разбойники, какими их раньше представляла официальная цензура. В пьесе «На горном склоне Уцзя» выносится сейчас моральное порицание распутному мужу, заставившему

жену ждать себя восемнадцать лет. Раньше в пьесе подчеркивалось терпение и покорность покинутой жены...

Таким образом, было переработано и поставлено на сцене в прошлом году не менее семидесяти двух старых драм. Новые варианты вызвали у публики огромный интерес. В некоторых случаях последовала оживленная критика, которая в свою очередь привела к дальнейшему улучшению постановок. Отвечая настоятельным просьбам масс зрителей, число переработанных либретто неуклонно растет»[1].

В конце встречи с Тянь Ханем я задал собеседнику последний, несколько прямолинейный вопрос: «Каково, по вашему мнению, будущее классического театра, его роль в новом, демократическом Китае, и правы ли те, кто утверждает, что классический театр должен быть уничтожен, как детище старого режима?»

Тянь Хань усмехнулся. «Вы, конечно, видели наш музей-дворец в Пекине? — спросил он. — Как бы вы назвали человека, который потребовал бы его сегодня разрушить? Неужели же только потому, что он принадлежал императору, он должен быть сожжен? Так поступали войска английских и французских империалистов, которые в 60-х годах прошлого столетия при наступлении на Пекин сожгли летний императорский дворец... Так поступали гоминдановцы, когда при своем бегстве ограбили они сокровищницы музея. Но так никогда не будет поступать народ-победитель. Этот дворец является созданием народного гения. Тысячи народных художников, архитекторов и скульпторов вложили сюда свой талант, свои знания, свой труд, а построен он руками миллионов китайских рабочих и крестьян. Таков же и классический театр Китая.

Если вы хотите убедиться в его настоящей генеалогии, пойдемте со мной на выставку, которую мы подготавливаем к Всекитайскому театральному съезду. Она еще, правда, не готова, но мы покажем вам экспонаты, хотя и в черновом виде...».

Наш разговор перенесся в мастерские при Управлении, куда были свезены редчайшие образцы театральных музыкальных инструментов, портреты основоположников китайской театральной культуры, маски, наглядно показывающие эволюцию гримов китайского актера, и, наконец, десятки макетов, со скрупулезной исторической точностью восстанавливающих весь длинный исторический путь китайского театра.

[1] «Народный Китай», т. III, Пекин, 1951, № 1—2.

Вот горное ущелье, вдали видны снежные вершины Тибета. Движется пестрый караван. Это китайская царевна Вэнь Чэн, просватанная своим отцом, императором Танской династии Тай Цзуном, за тибетского властелина Строицзан Гамбо в 641 году, тронулась в путь к своему жениху и, кроме своей красоты и молодости, привезла она в неведомые края музыкальные инструменты, положив тем самым в Тибете начало китайской театральной культуры.

Вот ритуальные танцы при дворе императора. Грациозные движения этих танцовщиц впоследствии усвоили все исполнители женских ролей в китайском театре, в наше время их довел до совершенства Мэй Лань-фан. Но на этом и заканчивается дворцовый цикл. Десятки других макетов рассказывают о народных корнях классического театра.

На деревенских площадях, на ярмарках, в дешевых чайных, на окраинах маленьких городков на импровизированных подмостках выступают рассказчики, исполнители народных песен, жонглеры, акробаты, укротители змей, плясуны, силачи, зазывалы. Тысячи фигурок, выполненных из цветного теста замечательными мастерами-скульпторами, воспроизводят во всех самых тончайших деталях богатство и разнообразие сценических типов. Образы классического театра нашли широкое отражение в народном творчестве. Силуэты любимых персонажей классических пьес, вырезанные из цветной бумаги, украшают окна крестьянских домов.

Вот знаменитый театр китайских теней. А вот, наконец, и пещеры Яньаня, где бойцы народной армии окружили подмостки, на которых разыгрываются спектакли реформированной классической драмы.

Вот макет первого представления пьесы «Примирение генерала и советников». Идея национального единства сделала эту классическую пьесу мобилизующей, агитационной в условиях антияпонской войны, настоятельно требовавшей объединения всех национальных сил страны.

Тщательно восстановлен вид первой китайской сцены, но заканчивает экспозицию макет нового большого белого здания Государственного театра, который должен быть скоро сооружен в столице народно-демократического Китая.

Выставка производит большое впечатление, наглядно подтверждая мысли Тянь Ханя о богатстве вклада народного гения в это древнее и в то же время такое живое искусство.

Подводя итоги Первому Всекитайскому театральному съезду и реформе классического театра, Юй Бао-цзюй пишет в цитированной выше статье:

«Хотя другие виды театрального искусства пока еще не могут соперничать в популярности с классической трагедией, деятели ее понимают, что они стоят перед лицом нового и серьезного испыта-н-ия, ставшего еще более очевидным после освобождения Китая. Взгляды народных масс, поддержка которых сделала возможным развитие и процветание классического театра, в ходе революции подверглись коренным изменениям. У масс появились новые интересы, новые перспективы. Политически они стали сознательнее, чем когда-либо прежде. Их воодушевляют идеи новой демократии. Поэтому они предъявляют к артистам классического театра новые, современные требования...

Китайский театр всегда имел большое поучительное значение,, открыто проводя положение «искусство — это пропаганда». В настоящее время артисты поняли воспитательную роль театра с марксистской точки зрения. Как «инженеры человеческих душ», они осознали, что их игра должна внушать народу прогрессивные идеалы человечества, веру в революционное дело, в созидательный талант народа, что театральное искусство должно идти в ногу с прогрессивными общественными силами и сохранять в то же время все лучшее из культурного наследия прошлого...

Как и всякое другое традиционное искусство, имеющее глубокие корни в народе, классический театр испытывает непрерывные изменения. Отражая социальные сдвиги, он никогда не застывает в старых формах. Такова одна из главных причин, дающая возможность утверждать, что классический театр выдержит испытание и в наши дни».

Так постепенно, шаг за шагом, три перевоплощения Ли Шао-чуна, беседа с Тянъ Ханем, более близкое знакомство с практикой китайского театра раскрывали передо мной богатство и разнообразие этой древнейшей и интереснейшей театральной культуры мира.

III

ЧЕТВЕРТОЕ ПОКОЛЕНИЕ

Зал одного из пекинских театров празднично разукрашен гирляндами бумажных цветов, традиционными фонариками и золотой вязью иероглифов на ярких красных лентах. В течение восьми дней здесь заседает Первый Всекитайский съезд, посвященный вопросам реформы классического театра. Со всех концов страны съехались в столицу двести тридцать девять делегатов.

Ветеран шанхайской сцены Гай Цзяо-тянь свою речь на съезде начал так:

«Старое общество не желало снизойти до помощи необразованному человеку, дать образование другим. А теперь меня пригласили выступить с речью на Всекитайском съезде. Раньше я даже не посмел бы мечтать об этом. Я не оратор и не могу выразить, что у меня на душе, но надеюсь, что вы все же поймете меня...».

И, как пишет автор одной из журнальных статей, посвященных съезду, «своей неуверенностью он превратил свою «неудачную» речь в триумф красноречия».

В атмосфере необычайного патриотического подъема кипят здесь по утрам жаркие дискуссии, один за другим выходят на трибуну актеры, режиссеры, драматурги. А по вечерам они здесь же, на этих подмостках, уже не речами, а своим творчеством отчитываются перед народом в том, какой вклад внесли они в новую культуру освобожденной родины.

Прославленных актеров в их лучших ролях, создавших им популярность, можете вы увидеть ежевечерне в этом зале. Но сегодня необычайный день; напрасно вы стали бы искать в программках имена участников этого спектакля: они еще никому не известны.

Зато в зрительном зале почти каждый из сидящих широко известен не только в Китайской Народной Республике, но и за ее пределами. В первых рядах — оемидесятисемилетний старик Ван Яо-цин, актер и педагог. Рядом с ним — его ученик, издавна знакомый еще по нашим московским встречам, знаменитый Мэй Лань-фан. Ему пятьдесят семь лет, но он выглядит моложаво. Вместе с ним — его сын Мэй Бао-цзю, унаследовавший свой талант от отца и так же, как и он, уже прославившийся мастерским исполнением ролей молодых девушек.

Представители трех поколений актеров, создавших славу китайскому театру, с напряженным интересом следят за действием, разворачивающимся на подмостках. Идет спектакль «Сказка о белой змейке». Ее исполняет четвертое поколение — актеры в возрасте от десяти до восемнадцати лет.

История этой необычайной труппы вкратце такова.

Десять лет тому назад Тянь Хань, увлеченный идеей создания нового национального театра, сорганизовал группу молодежи, с

которой поставил ряд пьес как своего сочинения, так и других прогрессивных авторов. Гоминдановцы издевались над этим начинанием, а когда японские империалисты предприняли наступление в глубь страны на провинции Гуанси и Хэнань, народные массы, не' желавшие жить под пятой интервентов, тронулись в трудный путь, а вместе с ними тронулись и ребята, взвалив на свои плечи театральный скарб.

Месяцами шли они по лесным тропинкам, пыльным дорогам, горным перевалам, шли вместе с народом, с крестьянами, ремесленниками, шли, не теряя веры в светлое будущее своей родины и своего искусства.

И это будущее стало настоящим — сегодня из этой труппы выросла Первая государственная экспериментальная школа классического театра в Пекине. В ней сейчас сто семьдесят учеников — мальчиков и девочек в возрасте от десяти до восемнадцати лет; сорок пять членов Новодемократического союза молодежи и тридцать пионеров возглавляют ее общественный актив. Школьный день состоит из семи уроков, одна треть учебных занятий посвящена общеобразовательным предметам и две трети — разностороннему профессиональному мастерству.

Лучшие мастера театра стали педагогами школы. Среди них — самый популярный в стране комический актер Сяо Чэн-хуа, знаменитый исполнитель ролей воинов Шан Хо-ю и режиссер Ли Цзи-гуй, изучающий систему Станиславского и .впервые пробующий применить ее на китайской сцене.

Помимо обязательных занятий по сценической речи, движению, танцу, фехтованию, пению два раза в неделю в маленьком театральном зале при школе устраиваются учебные спектакли, а по субботам и воскресеньям старшие курсы выступают со спектаклями в одном из пекинских театров, так как, по убеждению педагогов, театральная учеба невозможна без практического общения молодых актеров со зрителем. На учебные спектакли приглашаются помимо педагогов и родителей актеры других театров, чтобы своими замечаниями и опытом они могли помочь молодому поколению.

Первое наше посещение школы совпало с таким очередным спектаклем.

Ничто не носило характера специально подготовленного показа. Жизнь школы шла своим чередом.

Мы прошли через большой двор, где мальчики и девочки попарно тренировались с бамбуковыми палками, осваивая сложную технику сценического боя. В боковой фанзе за длинными столами и овальными зеркалами разместились ребята-актеры в традиционных театральных костюмах. Они макали кисточки в круглые чашки с разведенным в них гримом и старательно выводили на своем лице сложные узоры. (В китайском театре актеры всегда гримируются сами, к этому их приучают с детских лет.) Одевшись и загримировавшись, они перебегали через двор на импровизированную маленькую сцену, находившуюся в соседнем помещении.

Мы вошли в учебный зал и разместились на передних скамейках. Сзади на партах чинно расселись ученики младших классов, не занятые сегодня в спектакле. Не успели мы еще оглядеться, как на парту вскочила проворная девчушка лет десяти и под ее уверенным дирижерским взмахом зазвучала советская песня на китайском языке — так приветствовал нас импровизированный школьный хор. Рядом с нами на скамейках разместились приглашенные китайские товарищи. Тянь Хань произнес краткое вступительное слово.

«Два важных события, — сказал он, — совпали сегодня с нашим школьным вечером. Мы провожаем наших товарищей, сотрудников школы, записавшихся добровольцами и уезжающих в Корею для защиты наших границ и помощи братскому корейскому народу. Пожелаем же этим мужественным патриотам удачи и счастья в их благородной миссии. И второе — сегодня на нашем спектакле-уроке впервые присутствуют старшие братья из Советского Союза — великой страны социализма».

Наступила торжественная тишина, и сразу маленький вечер в школе превратился в большое событие, что, впрочем, случалось каждый раз, когда мы встречались с китайскими товарищами, так как эти встречи всегда вырастали в демонстрацию великой дружбы народов, в живое свидетельство нерушимой силы идей Коммунистической партии.

Затем Тянь Хань кратко изложил программу сегодняшнего показа и в шутливой форме извинился за излишнюю громкость китайской музыки, которая, как он понимает, непривычна для нашего слуха.

«Товарищ Мао Цзэ-дун, — сказал он, — нам также неоднократно указывал на необходимость смягчения этой излишней «шумливости». Она объясняется историческими причинами. Театральные музыканты никогда не находились в камерной обстановке, а вынуждены были преодолевать трудную акустику деревенских площадей, ярмарок и чайных. Поэтому у них выработалась эта резкая, малонюансированная манера исполнения. Но я надеюсь, — закончил



Эскыз костюма к пьесе Ван Ши-фу «Пролитая чаша» в Московском театре сатиры. *Художник С. Юткевич.* 1952 г.

Тянь Хань, — чтокследующемуприездудорогих гостей наша музыка станет менее «шумной».

Однако последовавшая за речью Тянь Ханя музыкальная увертюра «Четыре времени года» не оправдала его предупреждений. Ведущую мелодию исполнял новый для нас инструмент «цзююньло», или «девять гонгов», его звучание было прозрачным и гармоничным.

Вслед за тем мы увидели отрывки из трех пьес. Первая называлась «Кухаркина палка».

В ней рассказывалось, как два прославленных генерала почили на лаврах и не сумели дать отпор чужеземным захватчикам. Разгневанный император заявил, что они трусы и что его кухарка со своей палкой лучше расправится с врагами. Оскорбленные военачальники насмешкой и бранью встречают отважную кухарку, которая действительно появляется со своей палкой в их ставке. Однако она принимает их вызов на поединок и не только побеждает своей палкой хвастливых и обленившихся генералов, но сама становится во главе войска и выигрывает битву.

В этом отрывке помимо технического мастерства, обнаруженного юными исполнителями, примечательным является новая трактовка образов генералов. Из героических персонажей они превращены в персонажи комедийные. Современное сатирическое к ним отношение тонко выражено в режиссерском и актерском толковании образов при сохранении традиционных костюмов и гримов. Идеи реформированного классического театра нашли реальное воплощение в мастерстве молодого коллектива.

Второй отрывок подтвердил эти наши наблюдения. Он назывался «Тоска по мирской жизни».

Маленький двенадцатилетний ученик Чжан Ци-хун выступал в роли молодого монаха, сбежавшего из монастыря. Особой походкой, изображающей в китайском театре «схождение с горы», выходил он на сцену в монашеском рубище и в длинном монологе, переме-

жающемся с ариями и речитативом, рассказывал о тяжести и тоске монастырской жизни.

Он играл за двоих, изображая поочередно то толстого, неповоротливого и злого настоятеля, то самого себя — дрожащего, испуганного послушника, замученного тяжелой физической работой. Послушник повествовал нам о своих размышлениях, колебаниях и, наконец, о принятом решении сбежать из монастыря, сопровождая слова игрой с четками, ритмически акцентирующей этот своеобразный музыкальный монолог.

С другой стороны сцены появлялась молоденькая монашка, также тоскующая по мирской жизни. Оба сначала не признавались друг другу в своих замыслах, но вспыхнувшее чувство взаимной симпатии наконец позволило им быть откровенными, и они приняли совместное решение сбросить узы обета и начать новую жизнь простых, скромных людей. Их дуэт-диалог ложится на игру в преодоление встретившегося им препятствия — быстрой горной речки, которую можно перейти вброд.

Надо было видеть, с 'какой тщательностью и актерской верой в эти «предлагаемые обстоятельства» разувался молодой монах, какой обжигающе холодной оказалась вода в стремительно бегущей речке, с какой заботливостью переносил он через поток свою спутницу и как, не зная, куда девать свои сапожки, спел торжествующую заключительную арию, держа их в зубах, и удалился, сопровождаемый единодушным одобрением зрительного зала.

Третий отрывок, из пьесы «Крепость разбойницы», продемонстрировал возможности актерского мастерства, заложенные в амплуа «дао-ма-дань», или «всадницы с мечами», воинственной молодой амазонки — излюбленного персонажа военных пьес.

Все показанные отрывки отличались не только мастерством, не уступающим искусству квалифицированных профессиональных актеров, но главным образом ярко выраженным стремлением к переходу от «маски» к реалистическому образу и жизненно правдивому характеру.

Репертуар школы, как основное ведущее начало, определяющее и эволюцию актерской игры, строится на основе реформированных пьес классического театра и состоит уже из семидесяти пьес.

Для того чтобы мы получили более полное и верное представление о работе школы, Тянь Хань пригласил нас па спектакль «Сказки о белой змейке», написанной' им самим специально для этого своеобразного театра-школы и выбранной для показа перед взыскательной аудиторией съезда.

Сюжет пьесы заимствован из популярной народной сказки. В ней повествуется о том, как помимо воли злых богов белая и синяя змейки, томящиеся в заоблачном буддийском монастыре, перевоплотились в молодых девушек для того, чтобы испытать всю сладость и горечь земной жизни.

На земле во время переправы через озеро белая змейка познакомилась в лодке с молодым студентом.

На сцене в этот момент вы не увидите ни озера, ни лодки, один лишь десятилетний мальчуган с веслом в руке и молодые актеры под зонтиком, колеблющимся в ритм воображаемой лодки, качающейся на бурных волнах озера, своими песнями и движениями создают полное реалистическое ощущение и бури, и этой встречи, и зарождения любви.

Даже сейчас, когда я вспоминаю этот спектакль, мне кажется, что я могу описать это озеро, и силуэт его берегов, и отражение облаков в тихой глади, и цвет воды, изменившийся от порыва ветра.

Анализируя, можно дознаться, что такая убедительная зрительная образность воображаемого пейзажа создана целым рядом точных деталей, отобранных зорким глазом китайских мастеров сцены.

Вот лодка причалила к берегу — толчок! — и по тому, как покачнулся мальчик-лодочник, как пробежал он, балансируя, по дну лодки и закрепил ее у причала, вы ощущаете и высоту берега, и длину лодки, и тяжесть цепи на ее носу. Он подает руку, помогает девушкам соскочить в плоскодонку... Она колыхнулась от их неловкого прыжка, он оттолкнулся от берега, учащаются взмахи весла, все труднее становится грести, очевидно, подул ветер... Вот упали первые капли дождя, набежали волны, грянул ливень, спрятались под зонтиками девушки, но так же тянет в ритме ударов весла свою протяжную песнь промокший лодочник...

И все это передано только актерской игрой и режиссурой, напитавшей вашу фантазию правдой жизненных наблюдений.

Но вернемся к сюжету сказки.

Белая змейка выходит замуж за студента. Они счастливы, и молодая женщина хочет навсегда остаться в земном обличий. Ей тягостно воспоминание о небесных темницах, но злопамятные и строгие боги буддийских верований завидуют человеческому счастью, устроенному без их помощи, и вмешиваются, для того чтобы разрушить его.

Сначала они ставят на пути молодой пары препятствие в лице губернатора, который за пятьсот лян, полученных им от японцев,

продает свою родину и преследует студента за его патриотическую деятельность. Но белая змейка разоблачает предателя.

Тогда разгневанные боги отравляют семейное счастье, открывая студенту тайну его жены: она не женщина, а змея, обманно заползшая под его кров. Подосланный монах Фу Хай предлагает ему тайное испытание — волшебный напиток под влиянием которого змейка разоблачит себя сама. Колеблется юноша — происходит внутренняя борьба между любовью к жене и желанием узнать истину... Он дает жене отравленную чашу, и в состоянии опьянения она открывает свою тайну.

Смятенного, отчаявшегося юношу боги уносят в свою обитель, но белая змейка встает на защиту своих прав. Она вызывает богов на единоборство, она требует отдать ей мужа, она защищает свое право на счастье, любовь, материнство.

На помощь против решительной женщины боги вызывают небесное воинство. Оно появляется в пурпурно-красных одеждах, с пиками и мечами.

Силы воды призывает на свою сторону белая змейка, они появляются в виде хоровода ребят в сине-зеленых одеяниях.

И за овладение башней, в которой заточен ее возлюбленный, разгорается бой небесных и водяных сил.

Это фантастическое зрелище, нечто вроде балета или пантомимы, где в разнообразнейших мизансценах чередуются движения волн, изображаемых маленькими шелковыми сине-зелеными зигзагообразными плащами на легких палочках, с взлетами пурпурных знамен и пик в руках мальчуганов, изображающих небесное войско.

На этом фоне разворачиваются отважные поединки белой и синей змеек с военачальниками буддийского Олимпа.

Боги проклинают отступницу и обрекают ее на вечное земное существование. Но у нее рождается сын, и сила любви ее такова, что возвращается к ней ее возлюбленный. Простое земное человеческое счастье торжествует над завистливой волей богов.

Предание, лежащее в основе этой сказки, бытует до сих пор у китайского народа — на юге страны существуют в действительности и это озеро и эта башня. И народ верил: когда рухнет башня, воцарится на китайской земле справедливость, и женщина обретет свое счастье, свои права.

В первый год существования республики, очевидно, по ветхости рухнула эта башня — сказка обернулась былью, и сценическая версия этой народной легенды заканчивается теперь светлой песней о торжестве жизни, разума и справедливости.

Режиссер Ли Цзи-гуй, считающий себя верным учеником Станиславского, научил восемнадцатилетнюю студентку Се Жуй-цин, исполнительницу роли белой змейки, и ее подругу, семнадцатилетнюю Ван Ши-ин, синюю змейку, не только той виртуозной премудрости классического театра, с которой они поют, танцуют и ведут бои, но и заложил в них основы реалистического понимания образа и характера персонажей, сделал их человечными, органичными и содержательными.

Вместе со всем залом аплодирую молодым актерам их учителя. Они могут гордиться своими учениками.

Четвертое поколение китайских мастеров сцены уверенно входит на подмостки. На их молодые, но выносливые плечи ляжет почетная задача стать не только продолжателями традиций, но и зачинателями новой культуры народно-демократического Китая.

По старинному китайскому народному обычаю, на дверях дома, где рождался мальчик, вешали лук со стрелами. Покидая школу, я обернулся, и мне показалось, что я увидел над ее гостеприимным входом эту эмблему силы и мужества.

IV

НОЧЬ В ДАТУНЕ

Завтра уезжаем в Пекин, а оттуда скоро и в Москву. Последняя ночь в Датуне — может быть, никогда в жизни не удастся еще раз побывать здесь...

За окном холодный блеск утренней звезды на предрассветном небе такого прозрачного, почти зеленого оттенка, какой бывает здесь в декабрьские ночи, ночи первых заморозков. На этом фоне, как на экране китайских теней, силуэты крылатых единорогов и фантастических кораблей, украшающих крышу соседнето дома. Они опять образуют то неповторимое органическое единство искусства и пейзажа, которое встречаешь ежечасно в этой, ставшей такой близкой и, кажется, уже знакомой, но по-прежнему удивительной стране.

Когда взойдет солнце, оно не принесет тепла — опять подует жестокий, пронизывающий ветер из пустыни Гоби. Зима здесь холодная, сухая. На наш взгляд, все к ней не приспособлено, только синие ватные куртки да мохнатые меховые наушники на людях обозначают ее приход, в фанзах все по-прежнему настежь и насквозь.

Лишь побольше угля подкладывают под кан — лежанку — или в чугунные печки, вроде той, которая стоит в нашей комнате.

О нас китайские товарищи заботятся особо, с той сердечностью, которая окружает здесь советских людей повсюду. Круглая чугунка в нашей комнате раскалена до прозрачности, и все же каждые полчаса, тихо ступая войлочными подошвами, входит старик с новым совком угля. Присев на корточки, он подкидывает уголь в печку и, осторожно помешав его железным прутом, исчезает так же бесшумно, беспокоясь о нашем сне.

Но то ли от жары, то ли от усталости и избытка впечатлений мне не спится в эту последнюю ночь в Датуне. Хочется ответить на вопросы, поставленные самому себе в начале путешествия, привести в порядок свои наблюдения. В частности, по театру их уже накопилось более чем достаточно: свыше шестидесяти пьес на пекинских подмостках, восемь вечеров Всекитайского театрального съезда, где удалось посмотреть актеров со всех концов страны, учеба и быт театральной школы и, наконец, датунские спектакли — все это вместе взятое позволяет не только осмыслить сегодняшний день китайского театрального искусства, но, быть может, и заглянуть в его будущее.

Вопреки скороспелым предсказаниям многих «левацких» теоретиков китайский классический театр занимает большое и важное место в жизни освобожденного народа. Теперь я могу это сказать с уверенностью, ибо если и допустить фантастическое предположение, что все виденные мной.зрители рядовых спектаклей в Пекине состояли только из представителей интеллигенции, утонченных знатоков и ревнителей классических традиций, то аудитория датунского театра не оставляла и тени сомнения в ее классовом составе.

Автор этих путевых заметок — не театровед по специальности. Однако все виденное им в театрах Китая еще раз наглядно удостоверило, какая чудовищная клевета на китайский народ и культуру скрывается под личиной якобы объективного и «научного» изложения фактов в буржуазном театроведении. Прорвать и уничтожить эту хитросплетенную завесу лжи — прямой долг каждого честного художника и гражданина.

За примерами ходить недалеко. Перед поездкой я перечитал труд, считавшийся классическим, переведенный на все языки мира, «Игры народов» Карла Гагемана. В разделе «Китай» помещена большая глава, названная многозначительно и безапелляционно «Сумерки театра». Написанная в сумбурно импрессионистическом стиле, противоречивая и путаная, местами с претензией на «науч-

ность», она преследует весьма ясную цель; вот, на выборку, как характеризует китайский народ и его театральную культуру этот «мировой авторитет»:

«Великие страсти не для китайца... Китайский театр стоит на примитивной ступени как со стороны содержания лежащих в его основе пьес, так и со стороны их драматургической техники... Массовое воспитание нравственных чувств и внутреннее очищение перед произведениями искусства в совместном общении со многими другими людьми чуждо жителю Востока. В понимании китайца театр не наделен ни духовными, ни эстетическими, а только чувственно-зрелищными ценностями... Он ищет в театре приятного опьянения, вызываемого артистическими достижениями исполнителей. Актер для него изготовитель отравы — не более... Не внутреннее оживление и обогащение является конечной целью этой отрасли искусства и художественной промышленности, но беспочвенное погружение в сумеречную дремоту различных оттенков и обводакивание туманом всех жизненных функций. И если это нравится многим китайцам, то это не говорит в пользу современных представителей расы».

Какое возмутительное, барственное пренебрежение «просвещенного» европейца с явно расистским душком сквозит в каждой строке этого лженаучного труда! Здесь все неправда от начала до конца. Прежде всего условимся, что ни о каком едином китайском классическом театре, который так старается похоронить Гагеман, не может быть и речи, ибо его не существует.

Правильно понять и оценить процессы, которые происходят в классическом театре, можно лишь опираясь на учение Ленина о борьбе двух культур внутри каждой национальной культуры. Многовековая борьба китайского народа за свою свободу и независимость, его история, изобилующая героическими эпизодами непрекращающихся крестьянских восстаний против императорской власти и феодального гнета, не могли не отразиться и на таком ярком явлении национальной культуры, как классический театр.

Он всегда был ареной столкновений идеологических влияний имперско-феодальной клики, прилагавшей все старания, чтобы удержать в своих руках это мощное средство воздействия, с элементами народно-героическими, опиравшимися на традиции фольклора и выражавшими думы и чаяния самых широких крестьянских масс.

Буржуазный искусствовед, подходящий с формалистско-эстетских позиций к изучению этого своеобразного явления национальной культуры, клевещет прежде всего на народ, изображая его вполне в традициях буржуазного «экзотизма», как пассивную, неполноценную «восточную расу», и высказывает полное непонимание природы классического театра, его места и значения в борьбе общественных сил.

Как раз именно китайский классический театр, как одно из легальных и массовых средств выражения общественных чаяний народа, имел всегда отчетливое воспитательное значение. Именно потому, что он в лучших своих проявлениях никогда не был эстетической забавой, господствующее конфуцианское мировоззрение и старалось использовать его в своих реакционных целях.

Однако в противовес персонажам, напичканным конфуцианскими добродетелями, народ устами своих драматургов и актеров воссоздавал на подмостках классического театра гербические образы патриотов, отстаивавших целостность и независимость своей родины. Эта патриотические чувства народа старалась использовать в свохи целях милитаристско-феодальная клика. Но по мере крушения реакционных устоев, по мере развития антиимпериалистической и антифеодальной борьбы, новыми жизненными соками наполнялись и здоровые по своей природе народно-героические элементы классического театра.

Только этим можно объяснить, например, такой знаменательный факт, что в разгар национально-освободительной борьбы китайского народа против японских захватчиков, в героический период Яньаня, Мао Цзэ-дун посоветовал руководителям трупп классического театра, обслуживавших Восьмую армию, использовать для просветительно-агитационной работы старинную классическую пьесу «Три удара на деревню Чжуцзячжуан», которая после небольших переработок стала одной из любимых пьес Народно-освободительной армии и партизан. Молодых солдат и командиров воспитывал театр на примере этого спектакля. Показанные в нем исторические события развивали в бойцах смелость, ловкость и сноровку.

Действие пьесы происходит в X веке. Вождь крестьянского восстания, полководец Сун Цзян, в борьбе против сильного богатого помещика Чжу Чао-фына проявляет такую изобретательность введении боя, что она является образцом применения правильной тактики и стратегии, не потерявшим своего значения и в условиях современности.

Основой пьесы служат три последовательных удара на деревню, тщательно обдуманных и подготовленных благодаря умелому использованию крестьянским полководцем данных, собранных разведкой. К новой хитроумной тактике вынужден прибегнуть Сун Цзян, так

как в распоряжении помещика находятся численно превосходящие и лучше вооруженные силы.

После неудачи первого, лобового удара Сун Цзян забрасывает в расположение противника своих разведчиков. Прикидываясь перебежчиками, они своими показаниями вводят в заблуждение Чжу-фына, запугивая его ложными сведениями о готовящемся втором ударе и мнимом превосходстве сил восставших. Помещик готовится к отражению удара. Крестьяне наступают действительно точно в назначенный час, но это лишь демонстрация удара. В то время как силы Чжу Чао-фына сосредоточены на этом одном участке, Сун Цзян со своими войсками наносит третий, решающий удар во фланг и тыл противника и выигрывает бой.

История зарождения тактического замысла перемежается с героическими сценами боев и подвигов, военные события переплетаются с судьбами смелых и отважных крестьянских персонажей — все это вместе создает не только увлекательное зрелище, но и яркое произведение агитационного искусства, сохранившееся в репертуаре классического театра и по сей день. Мне удалось его увидеть в превосходном исполнении актеров Государственного театра классической драмы.

На этом примере, как и на многих других, наглядно видно, что передовые, демократические тенденции классического театра всегда опирались на его воспитательное значение. Поэтому и оказалось возможным в сравнительно короткий срок очистить репертуар этого театра от феодально-бюрократических насйоений и проповедей конфуцианства, сохранив тот дух патриотизма и те высокие этические нормы, которые характерны для лучших образцов классического театра.

Даже самый поверхностный анализ его драматургии показывает, что в основе всех конфликтов лежали прежде всего проблемы справедливости, долга, честности, верности и дружбы. Так называемые «любовные» конфликты никогда не составляли главного содержания драматических произведений, но даже и в их трактовке классическая драматургия Китая достигла высокого уровня общественного сознания и художественной завершенности. Такова, например, трагедия Ван Ши-фу «Записки западного флигеля», одна из жемчужин китайской драматической литературы. Написанная еще в эпоху Сун, то есть задолго до появления трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», пьеса Ван Ши-фу нисколько не уступает ей по глубине идейного замысла и творческой силе.

Элементы эстетизма, рафинированной утонченности, несомненно, существовали в классическом театре, и особенно сказались они как раз в эпоху спада революционного подъема в начале XX века, когда рухнула прогнившая империя и на смену ей пришла власть продажной компрадорской буржуазии. Уцелевшие монархические элементы цеплялись за классический театр, поддерживая в нем реакционные тенденции, напоминавшие им об утраченном величии империи. Национальная буржуазия в подавляющем большинстве оставалась равнодушной к классическому театру, предпочитая космополитические тенденции западноевропейского и американского буржуазного театра.

Группа передовых китайских интеллигентов в начале XX века пробовала продвинуть на китайскую сцену образцы современной западноевропейской драмы, но вскоре убедилась в полной несостоятельности этих попыток, не имевших никакой поддержки среди широких народных масс, и начала борьбу за развитие прогрессивных тенденций, заложенных в национальных формах китайской театральной культуры.

Новым, плодотворным источником явилась для китайского театра русская классическая драма. Поэтому наряду с национальной драматургией широкие права гражданства получили на китайской сцене произведения Л. Толстого, Островского, Чехова, Горького, а впоследствии и произведения советской драматургии. Крепнут и развиваются в свободном Китае новые виды реалистического театра, выросшего на здоровой и плодородной почве учебы у великих мастеров русского критического реализма, у лучших советских писателей — творцов литературы социалистического реализма. Народные массы Китая, руководимые славной Коммунистической партией, стали в то же время единственными настоящими наследниками всего богатства древней национальной театральной культуры. Они учатся отделять в ней здоровое народное, демократическое ядро от наслоений и шелухи феодально-бюрократического режима.

Этот процесс, эта борьба не закончены и по сей день. Как и во всем, что происходит ныне в Китае, старое то тут, то там пытается сопротивляться победному продвижению нового.

Я уже описывал спектакли труппы театральных актеров, которые лишь внешне приспосабливались к требованиям жизни. Именно в этих спектаклях, где якобы сохраняются классические традиции в их «чистом» виде, заметны первые трещины. Приспособленчество ато носит своеобразный характер: именно там можно увидеть, как близко соприкасаются на практике формалистические и натурали-

стические тенденции. В ткань спектакля — как у нас говорят, «ни к селу ни к городу» — вводятся длинные натуралистические пантомимы, разрабатываются такие второстепенные бытовые сценки, как, например, стирка белья или умывание персонажа — странная смесь натуралистической игры то с подлинными, то с воображаемыми предметами. На сцене присутствуют и таз и полотенце, но отсутствуют вода и мыло, хотя с необычайной аккуратностью проделывается весь процесс туалета, вплоть до отряхивания с пальцев воды, опробывания ее — холодная она или горячая и т. д. Я знал, что эта пантомимическая игра издавна существовала в классическом театре, но она не приобретала характера аттракциона; теперь же, когда я спросил руководителей труппы, что означает обилие этих вставок, не имеющих никакого отношения к сюжету пьесы, они объяснили мне, что таким путем они приближаются к реализму. Это, конечно, неверные, обманные ходы.

В спектаклях этой труппы присутствует также совершенно не свойственная китайскому .классическому театру «игра в театр». Театральность в понимании буржуазных европейских театроведов совсем не присуща китайскому театру. Никакой иронической двусмысленности, подтрунивания над театром никогда не позволит себе ни один китайский актер, и этого не примет ни один китайский зритель.

По той серьезности, с которой действует на сцене актер, китайский спектакль можно скорее сравнить со своеобразным обрядом, поэтому действительно формалистично выглядит попытка в некоторых спектаклях вдруг подчеркнуть «театральность» представления. Например, в одной из пьес я видел совершенно чуждый и явно забредший сюда с европейских сцен прием, который мы бы назвали «турандотистым»: персонажи вдруг «выходили» из образа и называли друг друга своими, не театральными, а подлинными именами и фамилиями. Но это исключение, лишь подчеркивающее чужеродность подобного приема на китайской сцене.

Другие формалистические тенденции обнаруживались в некоторых спектаклях шанхайских трупп. Они сознательно или бессознательно занимались выхолащиванием смысла из обязательных для китайского театра «сцен боя». Фехтовальное и акробатическое мастерство исполнителей превращалось у них в самоцель, в некое беспредметное нагромождение абстрактных театральных формул.

Само по себе это бы не представляло опасности, так как такой акробатический дивертисмент может явиться составной частью спектакля, заменяющей для китайского зрителя отсутствующие как

самостоятельные виды театрального зрелища цирк и эстраду. Такой дивертисмент мне удалось, в частности, видеть в Датуне, о нем я уже писал выше. Плохо то, что некоторая часть шанхайских актеров проделывала это демонстративно, противопоставляя такое внесмысловое зрелище попыткам очистить традиции классического театра от излишков самодовлеющей демонстрации театральных канонов.

Мне рассказывали, что даже некоторые видные театральные актеры совершают теоретические ошибки, выступая на дискуссиях с заявлениями, что они, конечно, понимают необходимость изменения содержания классического театра и в то же время выражают сомнения в возможности эволюции его формы. Вероятно, самые жестокие бои как раз и будут происходить на этом участке вокруг вопросов методики актерской игры и границ «нарушения» сценических традиций.



Эскиз костюма к пьесе Ван Ши-фу «Пролитая чаша» в Московском театре сатиры. *Художник С. Юткевич.* 1952 г.

Китайский классический театр воспитал удивительного по виртуозности своего мастерства синтетического актера. Чтобы оценить его по достоинству, необходимо еще раз вспомнить те условия, в которых было вынуждено развиваться творчество актера в Старом Китае. Парии общества, лишенные всех гражданских и человеческих прав, «проклятые» в шести поколениях, они сумели отточить свое мастерство, черпая силы только в народной любви к театру, в своей преданности искусству.

Весь их путь был сплошным подвижничеством, и поэтому нет ничего- удивительного, что в огромном, подавляющем большинстве своем встретили они народную революцию с таким трепетом, сочувствием и волнением, встретили как исполнение и своих чаяний, как чудо, вернувшее их к жизни. Народная власть в их лице с самого начала приобрела искренних и бескорыстных союзников и помощников.

Самозабвенное творческое напряжение, отдачу всего себя одинаково можно наблюдать как у замечательного актера классического

театра Ли Шао-чуна, так и у Чжан Пина, выдающегося киноактера реалистической школы, пришедшего к актерскому мастерству из школы жизни, борьбы, фронта. Им обоим, как и тысячам других актеров разных направлений, свойственна прежде всего глубокая, взволнованная серьезность, сознание значительности своего дела, ответственность за него перед народом.

Суровый быт китайского актерства закалил его и создал не только традиции, но и строгую дисциплину. Китайский актер — это прежде всего труженик. Сцена требует от китайского актера отдачи ей всей жизни. Репетиции больше похожи на утреннюю тренировку в цирковом манеже, либо на урок у станка в школе классического балета.

Понятие «любительство» незнакомо китайскому актеру. Тем паче не понимает он и слово «халтура». Она и не может возникнуть там, где актер обязан наизусть знать несколько сот пьес, где каждое слово, движение, жест лежат на музыке, где все действие подчинено строгому ритмическому рисунку. Она не может возникнуть там, где актеру не на кого положиться, кроме как на самого себя. Понятие режиссуры фактически отсутствовало, каждый актер, в большей или меньшей степени, сам себе режиссер, только перед зрителем ответствен он за безукоризненно точное, филигранное исполнение роли.

Сложнейшие гримы, в некоторых амплуа требующие мастерства полноценного художника, всегда выполняются самими актерами. Кстати, пора уничтожить легенду о тем, что китайские актеры сохраняют в тайне свои секреты грима. С интересом много раз я наблюдал за этим сложным процессом, путеводителем по нему мне служила книга, изданная в Пекине и содержащая на своих листах тысячу восемьдесят образцов различных гримов основных персонажей классической сцены.

Вот эта внутренняя собранность, профессионализм, дисциплинированность, чрезвычайно ответственное отношение актера к своим творческим обязанностям роднят актеров старой и новой школы.

У молодого поколения, с которым мне, по преимуществу, пришлось работать во время съемок фильма «Пржевальский», я не наблюдал п тени презрения к старому классическому театру. Наоборот, они с удовольствием в перерывах между съемками показывали мне, отнюдь не пародируя, отдельные отрывки из классических драм и трагедий, вместе с некоторыми из них я посещал классические спектакли и видел, как они внимательно и требовательно изучали образцы мастерства старшего поколения.

Мои личные наблюдения убедили меня также в том, что многим актерам классического театра без особого труда удается достичь органического единства между традициями и требованиями полноценной реалистической образности. Так, например, пригласив для исполнения роли абманя (губернатора) старого актера классического театра Лян Лянь-цзу, о котором я уже упоминал, я боялся, что придется потратить много усилий на преодоление выспренной «театральности», с которой были связаны мои прежние представления о классическом театре, однако на деле ничего подобного не случилось.

На предварительных репетициях я убедился, что путь к образу старый актер прокладывал по тому же фарватеру, что и молодые актеры. Он также искал прежде всего мысль, сквозное действие, не пытался «играть чувство», кропотливо и внимательно анализировал каждую деталь, старался усвоить все предлагаемые обстоятельства роли.

По сравнению с молодежью ему мешало только то, что он никогда раньше не снимался в кино, а также тратил добавочное время на расшифровку иероглифов текста своей роли, однако конечные результаты были поразительные. На съемке мне ни разу не пришлось убирать какой-либо наигрыш в роли, какую-либо тенденцию к «представлению», декламационности, театральщине. Он действовал естественно, правдиво и свободно. Киноаппарат как бы не существовал для него. Мне не приходилось делать больше двух репетиций перед камерой. «Чистота работы», если можно так выразиться, была удивительная. Реакция на любое замечание была молниеносной, и в то же время на каждой репетиции и в каждом дубле сохранялась абсолютная точность и филигранность отделки. Пленительным его свойством как, впрочем, и всех китайских актеров, была скупость, лаконичность и насыщенность каждого момента игры. Во всем этом нетрудно убедиться, посмотрев на экране фильм.

Этот опыт привел меня к выводу, что нельзя ставить знака равенства между традициями игры китайского классического актера и понятием «штамп», который так беспощадно разоблачал Станиславский. Я понял, почему имя великого учителя советской сцены так часто я слышал именно из уст работников классического театра.

Маленький, скромный человек в синем костюме, режиссер Ли Цзы-гуй, постановки которого я видел и на сцене Государственного театра классической драмы и в школе, действительно идет своим сложным путем к овладению самим существом системы Станиславского.

Сначала я предполагал, что его реформы носят только внешний характер. Ли Цзы-гуй перевел оркестр со сцены за кулисы, уничтожил функции слуг, присутствующих на сцене, ввел занавес, световые эффекты и декорации. Так, например, в спектакле «Три удара на деревню Чжуцзячжуан» художник превосходно оформил разнообразные места действия, но при всем этом Ли Цзы-гуй сохранил традиции классической игры, вплоть до перешагивания через невидимый порог и т. д. Однако, присматриваясь внимательно к его работе, я понял, что он достиг более важных результатов, чем внешнее преобразование сцены.

Он пытается, исходя прежде всего из нового содержания, переосмыслить эти традиции, насытить их новой жизнью. Тактично и умело переносит он их в другой, социально более близкий к пониманию современного зрителя план, борется с окостенением этих традиций, сохраняя в то же время их национальные особенности.

Подобный процесс мы можем наблюдать и в других видах искусств. В литературе, например, старинные традиции китайского классического романа приключений были использованы писателями Ма Фыном и Си Жуном в их романе о борьбе китайских партизан с японскими захватчиками «В горах Люйляна».

Традиции так называемых «новогодних картинок», то есть многокрасочного лубка, распространяемого в миллионах экземпляров в городах и деревнях Китая, были превосходно применены современными художниками, и эта форма наглядной массой агитации получила широчайшее распространение. В этих гравюрах, где по традиции также отсутствует еще светотень, удалось совместить важное пропагандистское содержание, отражающее различные стороны современной жизни, с яркой красочностью, выразительностью и лаконизмом народного лубка. Современная музыкальная драма «янгэ» органически использовала приемы китайского классического театра, такие, например, как «двустишия при входе актера на сцену», нечто вроде пролога для каждого персонажа, и «строки, которые открывают пьесу».

В новом помещении Народного университета в Пекине я видел, как художники, взобравшись по лесенкам к потолкам беседок и фанз, расписывали их удивительной и разнообразной вязью цветных орнаментов, пейзажей и бытовых сценок в чисто классической традиционной национальной манере, и это нисколько не дисгармонировало с золотыми иероглифами на пурпурном фоне, призывающими к строительству нового, демократического Китая.

Очевидно, и проблема реформы классического театра будет заключаться не в том, чтобы нигилистически отвергнуть классические традиции, а в том, чтобы отсеять те из них, которые превратились в мертвую ткань, тормозящую развитие и рост живых клеток, и, наоборот, умело использовать те, которые будут способны выразить содержание новой жизни.

Принципы обновления нашего классического балета заключались не в том, чтобы уничтожить пуанты и весь сложный, веками накопленный ассортимент средств выразительности классического танца. Сила советского балета, лучшего в мире, его прогрессивное значение заключается как раз в том, что советские композиторы, балетмейстеры, танцовщики смогли насытить его правдой человеческих чувств и мыслей, глубиной образных характеристик, новым мироощущением, свойственным человеку социалистической эпохи. А на Западе тот же балет подчас вырождается в механическое скопление обветшалых приемов, автоматическое копирование старых образцов, бездушное формалистическое фокусничество.

Черно-белая гравюра или графическое изображение не становятся формалистическими только оттого, что художник пользуется одной краской вместо всего многообразия палитры масляной живописи, так же как и оперное представление не превращается в условность только потому, что на сцене все время пользуются вокалом. И если реформаторы китайского классического театра будут настойчиво и смело внедрять в самую глубину, в самое существо китайского театра, в его драматургию, режиссуру и актерское мастерство реалистическое миропонимание, глубину и остроту социальной мысли, будут еще тщательнее прислушиваться к голосу народных масс, традиционная сценическая игра не окажется главным препятствием на их пути. Она, несомненно, претерпит большие изменения, но сохранит при этом и свои национальные особенности и свою выразительность.

Однако бесспорно и другое. Классическому театру придется потесниться. Он уже не может занимать то положение «монополиста», которое было ему ранее свойственно. Современность день за днем, шаг за шагом, последовательно и неуклонно завоевывает все новые и новые позиции в театре, и это косвенно вынужден признать Юй Бао-цзюй в своей статье, которую я уже цитировал.

«Но как современные советские зрители наслаждаются сказочными эффектами подводного царства в «Садко», так'и зрители современного Китая упиваются веселыми фантазиями, которыми насыщен классический театр».

Этим примером автор невольно подчеркивает известную ограниченность средств классического театра. Да, сегодня этот театр гораздо более приспособлен к изображению героического прошлого и сказочного фольклора, чем к передаче великих перемен, происшедших в судьбе китайского народа. Победное шествие новой жизни, многообразие ее форм не укладываются часто в изящные сами по себе, но мало гибкие каркасы его традиций. Но он уже и сейчас настойчиво, многообразными путями ищет прямых стыков с современностью.

«Бумажный тигр» — так назывался спектакль, поставленный недавно одной шанхайской труппой. Он представлял собой современное политическое обозрение, направленное против иностранного империализма и чанкайшистской клики с ее сворой продажных военачальников. В нем была сделана попытка использовать классическое амплуа, если можно так выразиться, в негативном порядке. Традиционные фигуры генералов и полководцев были повернуты сатирически. Торжественно-замедленная их поступь и все повадки оборачивались, как чванливая фанфаронада ощипанных и потерпевших поражение петухов. Спектакль имел успех. Очевидно, возможен и такой путь — сатирического использования накопленных приемов выразительности классического театра.

Будущее покажет, как будет развиваться этот поучительный, интереснейший процесс. Но и сейчас уже можно с уверенностью сказать, что китайский классический театр вступил в новую, самую яркую пору своей многовековой истории.

ГАМЛЕТ ВОЗВРАЩАЕТСЯ НА РОДИНУ[1]

Ты вырезан искусно, как печать,
Чтобы веками свой оттиск передать.

(ШЕКСПИР. Сонет одиннадцатый)

Пять морей осталось позади; шестое, Адриатическое, встречает нас какой-то особой голубизной вод, теплым ветром и прозрачными, мягкими очертаниями береговых холмов, за которыми синеют-хребты суровых и неприступных албанских гор.

Облокотившись на перила теплохода, жадно всматриваются в очертания родной земли албанские студенты, возвращающиеся после нескольких лет учебы на свою ныне свободную и независимую родину.

Стоит весна, но еще покрывает серебряная седина снегов вершину самой высокой горы Южной Албании. «Отец Томори» — так называют эту гору албанский народ и поэты, воспевающие ее как символ родины.

Родиной тот край зову,
Где родился, где живу,
Где бродил я не однажды,
Где знаком мне камень каждый...

Из книги «Искусство народной Албании», 1958 г.

Эти строки албанского поэта-классика Андона Зако-Чаюпи вполголоса декламирует сухощавый, черноволосый, сероглазый студент-геолог. Из Софии в Тирану возвращается он, чтобы все свои знания, накопленные за четыре года учебы, отдать своей родине, .своему народу.

Уже проплывает, исчезает, тает в синеве Томори, и впереди вырисовываются знакомые мне очертания желтых скал Дурреса.

И в то время как закопченный, видавший виды лоцманский катер осторожно обводит наш теплоход вокруг каменной полоски узкого мола, мне вспоминается древняя и примечательная история этого города, «морских ворот» Албании.

Когда я впервые, год тому назад, подъезжал к Дурресу, меня поразила некоторая непривычная пустынность морского пейзажа. Его не оживляли, как обычно в приморских городах, белые треугольники парусных яхт, силуэты рыбачьих баркасов или прогулочных яликов.

Лишь в порту шла своя привычная трудовая жизнь. Грохотали лебедки кранов, перекликались гудки электровозов и тихо покачивались у берега сторожевые катера.

Мое недоумение разъяснил несколько позже один албанский писатель. «Албанцы не очень любят море, — сказал он. — И это не удивительно, многие века оно приносило нам только беду». История Дурреса — наглядный тому пример.

Известный еще в V веке до нашей эры под названием Эпидамноса, этот удобный порт, расположенный в соблазнительной близости от итальянских берегов, стал воротами войны, опустошавшей в течение столетий албанскую землю.

Камни Дурреса видели легионы Цезаря и .Помпея. Полчища римских завоевателей высаживались здесь, чтобы покорить Македонию.

Византийские императоры и деспоты Сербии поочередно завоевывали эту ключевую позицию Адриатики.

В начале XI века здесь высадился норманн Роберт Гискар со своими рыцарями. Сюда же тянулись жадные руки торгашей Венецианской республики.

Отсюда грозились завоевать всю Европу османские орды. И под их долгим изнуряющим гнетом замер, притих измученный нашествиями иноземных поработителей и разрушаемый судорожными толчками землетрясений многострадальный Дуррес.

В годы, предшествовавшие первой мировой войне, рухнуло наконец оттоманское владычество, и перед албанским народом впервые возник пока еще зыбкий, обманчивый призрак независимости

и свободы. Но не выпускали из своих рук маленькую страну империалистические хищники. Именно здесь, в Дурресе (называвшемся тогда в европейской прессе Дураццо), произошел в 1914 году скверный анекдот — на престол Албании был посажен немецкий князек принц Вид, вскоре сметенный волной народного гнева и получивший прозвище «принц Вид дурацкий».



Александр Моисеи
Рисунок автора. 1924 г.

И именно здесь, в Дурресе, 7 апреля 1939 года появились на рейде сто семьдесят три военных корабля, на бреющем полете пролетели со зловещим жужжанием шестьсот самолетов, на причалы высадились шесть дивизий.

В этот день фашистская Италия разыгрывала свой очередной военный фарс — «победоносное» завоевание маленькой, беззащитной, раздираемой феодальными распрями, проданной лавочником-королем Албании. Горластые берсальеры с перьями на шлемах и чернорубашечники Муссолини, опьяненные легкими «победами» африканских походов, где они расстреливали из пулеметов беззащитный эфиопский народ, заполонили Дуррес, не рассчитывая встретить какое-либо сопротивление.

Но албанцы сражались. Они уходили в горы, служившие им всегда надежным приютом.

Уходя, они истребляли врагов, сжигали дома. Стихийно они проходили первые этапы той школы партизанской войны, которая потом под руководством Коммунистической партии Албании окрепла, развилась, объединила их и превратилась в грозную силу, выкинувшую захватчиков с албанской земли.

В этот весенний апрельский день 1939 года смертью храбрых пали сотни героев — их память увековечена ныне в свободолюбивом городе Дурресе.

Короной Скандербега, преподнесенной ему пресловутым «дуче», венчал себя король Италии и «император Эфиопии» Виктор Эммануил.

Но вот уже нет ни короля, ни императора, ни «дуче».

Кучка фашистских изменников давно влачит жалкое существование на скудном долларовом пайке за пределами Албании, а над портом Дуррес развевается алое знамя с пятиконечной звездой и черным орлом скандербеговской славы.

Дуррес сегодня — это город созидательного труда.

Каждый день разгружаются на его пирсы бесчисленные ящики с машинным оборудованием, тракторами, станками, товарами. Это та братская помощь, которую оказывают Советский Союз и страны народной демократии албанскому народу, получившему наконец возможность стать хозяином своей судьбы, своей экономики, своего будущего.

На самом высоком холме — мраморный дворец бывшего короля Ахмета Зогу. Владелец его нынче, говорят, торгует обувью в Каире. А здесь, в залах дворца, очищенных от аляповатого безвкусия, царит веселый детский смех. Это теперь детский санаторий.

На изумительном, тянущемся несколько километров песчаном пляже отдыхают тысячи трудящихся Народной Республики Албании. В прибрежных виллах расположились дома отдыха, а под сенью тополей раскинулся пионерский лагерь.

Нет, албанцы любят море, вернее, они учатся вновь любить его, свое, принадлежащее им, родное море.

И они помнят, что нужно защищать его, чтобы не беду, а счастье приносили его волны.

Недаром именно здесь, в Дурресе, вырос один из первых героев революции, подвиг которого вошел в историю страны и был воспет ее поэтами.

Это случилось в один из тех дней, после Освобождения, когда уже были изгнаны захватчики, но еще притаились в стране изменники и предатели.

В порту у сторожевого катера, названного «Муйо Ульчинаку», в честь унтер-офицера албанской армии, героически погибшего на своем посту 7 апреля 1939 года, нес обычную службу молодой солдат, бывший рыбак Спиро Кота.

«Стой, кто идет?» — окликнул он трех выросших из мрака людей. «Своих не узнал», — огрызнулся мичман и в сопровождении двух офицеров спрыгнул на катер. «Быстрее в море, надо спасти комиссара. Ну, что зазевался? Отчаливай!»

Мичман стал у штурвала, Спиро завел мотор, и вот уже катер обогнул огонек маяка на молу и вышел в открытое бурное море.

Час, второй идет он по направлению к итальянским берегам. Молчаливы офицеры, лишь изредка вспыхивают огоньки сигарет, нервно зажигают они одну за другой...

Сомнения закрадываются в душу Спиро... Где комиссар, почему на помощь ему надо идти к вражеским берегам?

Спиро задает недоуменный вопрос мичману. «Дурак, — обрывает его офицер, — забудь о своем комиссаре. Мы уходим туда, к своим».

И мичман называет имя ненавистного врага-фашиста, вожака «баллистов», сбежавшего вместе с оккупантами.

И тогда Спиро понимает, что катером завладели предатели.

Но что может сделать он, один против трех, на этом маленьком катере, среди бушующих черных волн?

И все-таки он принимает единственно верное решение — он не изменит присяге, данной им родине, народу, партии, — он вступает в неравный бой.

Это не та бойня, которая описана у Хемингуэя в его романе «Иметь и не иметь», когда бессмысленно и жестоко истребляют друг друга контрабандисты и любители легкой наживы. Нет, это бой патриота с врагами родины и народа.

И этот бой заканчивается его победой.

Сражены все трое, и измученный матрос сам впервые становится к штурвалу суденышка, чтобы повернуть его к родным берегам.

И он доводит катер до порта, он — солдат революции, защищавший свою свободу, свою честь, свое море.

Нет, не зря рисковали своей жизнью Спиро Кота и тысячи подобных ему юношей.

Они делали это для того, чтобы ярче пылали костры в пионерских лагерях, чтобы пружинились от изобилия сочных и вкусных плодов дощатые полки на сельскохозяйственной выставке, открытой в эти дни в Дурресе, чтобы спокойно наполняли толпы зрителей зал театра, впервые открывшегося здесь и носящего имя 'прославленного актера Александра Моисеи.

Александр Моисеи — стоит только мне произнести эти два слова, и память мгновенно переносит меня в далекие дни юности...

...Он приехал к нам в Москву в ту бурную театральную весну 1924 года, когда, как Монтекки и Капулетти, враждовали между собой представители «аков» (так назывались тогда академические театры) и «левого фронта», состязавшиеся не только речами на бесчисленных диспутах-турнирах, но и прежде всего спектаклями, один удивительнее другого.

И вот тогда-то мы, молодые энтузиасты советского театра, стали впервые свидетелями примирения этих двух враждующих кланов, соединившихся в стихийной овации по адресу маленького, на вид даже невзрачного, очень скромного человека с умными серыми глазами. Он стоял на подмостках в черном костюме датского принца и, застенчиво улыбаясь, раскланивался в ответ на ликующие приветствия взволнованных москвичей.

Мы стали свидетелями того, как Станиславский и Мейерхольд, бывшие в молодости соратниками, а затем — седые вожди двух противоположных театральных лагерей, с юношеской страстностью аплодировали этому актеру, в котором, казалось, они оба видели воплощение своих театральных идеалов.

Его появлению у нас предшествовала легенда.

Его имя было уже окутано туманом мировой славы, таким же густым, как туманы Эльсинорского замка, туманом, в котором трудно было распознать начала и концы его жизненной судьбы и творческой биографии.

Он играл на немецком языке, и мы знали его как первого актера театра Макса Рейнгардта, но никто не знал его настоящей национальности.

Немецким евреем объявили его нацисты, и изгнанником уехал он в Италию. Он играл так свободно на итальянском языке, что народ Италии чествовал его как своего национального гения. Но ему не мог прийтись по душе фашистский режим Муссолини, и он переехал в Австрию. Там, в Вене, он умер -в одиночестве 22 марта 1935 года, умер как «человек без родины».

В его репертуаре, необычайно разнообразном, помимо Гамлета (он справедливо считался лучшим исполнителем этой роли) был и Отелло, и король Лир, и Генрих IV, и Ромео. Он играл и гётевского Фауста, и Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера, и Освальда в «Привидениях» Ибсена, а две его русские роли в пьесах Толстого — «Живой труп» и «От ней все качества» — вошли по праву в сокровищницу нашей театральной культуры.

Он гастролировал в Париже, Лондоне, Москве, Стокгольме, Праге, Флоренции, Нью-Йорке, Бухаресте.

Умирая, он завещал сжечь его тело в крематории и запретил произнесение речей над его могилой. В молчании, царившем на кладбище, знаменитый немецкий актер Альберт Бассерман снял со своего пальца кольцо Ифланда, которым награждался в Германии лучший актер, и положил его в урну с прахом Моисеи как символ величия и славы.

Прошло тридцать лет, и вот я снова встретился с ним, когда вошел в маленький скромный театр в Дурресе. Он был изваян из бронзы, но я сразу узнал его. Он был в том же, знакомом мне темном костюме датского принца и так же задумчиво и печально смотрел на череп Йорика, который держал в своей худощавой, узкой руке.

И тут я впервые узнал его удивительную биографию.

В нескольких десятках километров от Дурреса расположен маленький городок Кавайя. Он славится изделиями гончаров, сохранивших традиции своих иллирийских предков. В глиняных кувшинах из Кавайи влага сохраняет свою прохладную свежесть даже в самые жаркие дни. Сотни этих кувшинов вы можете увидеть и сейчас на местном базаре. Они до сих пор сохранили формы античных амфор, изысканных и в то же время строгих.

В этом городке родился отец прославленного актера. В поисках заработка он переехал в Дуррес. Но дела шли неважно — он работал комиссионером по сбыту кож, — ив 1878 году он переселился в Триест, считавшийся более оживленным торговым центром. Он был женат на уроженке Флоренции Амали де Рада\ принесшей ему восемь детей. Третий ребенок, Александр, родился в Триесте 2 апреля 1880 года.

В 1884 году семья Моисеи возвращается в Дуррес, где вскоре маленького Сандро отдают в греческую школу — в то время там не было школ, где учили бы на албанском языке. Когда ему исполнилось десять лет, он свободно владел тремя языками: албанским, греческим и итальянским. Он забавлял своих родных умением необыкновенно смешно имитировать повадки, говор, характерные особенности пестроязычной толпы, населяющей побережье Адриатического моря. •

Восемнадцатилетним юношей он уехал в Вену, где с помощью директора консерватории Ферручио Бузони, двоюродного брата матери, поступил в консерваторию, мечтая стать певцом. Но отец умер рано, денег на ученье не было. Моисеи старался прокормить мать, сестер и себя уроками итальянского языка. Случайно попав в качестве статиста в венский Бургтеатр, он уже не смог вырваться из-под обаяния чар Мельпомены.

Начались годы странствий.

[1] Как отмечает Сельман Вачьяри, албанский биограф Моисеи, мать актера, судя по ее фамилии, была албанкой по происхождению, родившись в семье албанцев, эмигрировавших в Италию.

Сначала Прага, где он играл в немецком театре под руководством режиссера Неймана, затем Берлин, где Рейнгардт смог предоставить ему лишь маленькие роли. Жестокая конкуренция с прославленными актерами, прочно занявшими первые места, помешала Моисеи продемонстрировать свой уже окрепший к тому времени талант.

Затем опять провинция и наконец решающий, поворотный момент в сценической карьере — вторичное приглашение к Рейнгардту, рискнувшему на сей раз дать ему главную роль Филиппа в пьесе «Граф Шароле» Беер-Гофмана.

С той поры он стал первым актером в театре Рейнгардта, и мировая слава пришла к нему.

Но он всегда тосковал по своей родине, а она не хотела принять его обратно в свое лоно. Король Зогу не проявил никакой заинтересованности в его пребывании в Албании, да и возвращаться ему, по существу, было некуда.

Пять веков изнемогавший под турецким игом албанский народ не мог развивать и продолжать свои древние театральные традиции, они еле теплились в маленьких любительских драматических кружках. Турецкие власти не стремились поощрять театральное искусство в покоренной стране, где всякое проявление национальной культуры неизменно перерастало в политический акт борьбы против чужеземных угнетателей.

И великий албанский актер, тот, кто мог бы стать славой и гордостью своего народа, продолжал играть на чужих языках на всех подмостках мира.

Но его искусство продолжало оставаться глубоко национальным. Оригинальность его таланта выросла из национальных особенностей албанского характера.

Ему чужды были и декламационность, свойственная некоторым итальянским актерам, и немецкая, чуть суховатая и в то же время взвинченная экспрессионистская манера игры актеров театра Рейнгардта.

Он был прост, реалистичен, темпераментен без театральности, его пафос был лишен экзальтированности и неврастеничности, он был актером-мыслителем и поэтом одновременно, он, казалось, интуитивно пришел к высоким достижениям школы Станиславского, воплощая их в отточенной и острой форме.

На Западе много хороших актеров, обладающих высокой техникой, которая позволяет им работать так, как этого требуют условия существования театра в капиталистических странах.

Это ведь не так легко — играть каждый день одну и ту же пьесу, имеющую успех у публики и поэтому держащуюся на афише иногда в течение нескольких лет.

Это не так легко — играть не в постоянном коллективе, а каждый раз в случайно составленной труппе, предназначенной лишь для исполнения того или иного нашумевшего «боевика».

Но Моисеи обладал не только техникой. Он принес в западный театр нечто более редкое — глубину перевоплощения.

Можно выработать в себе тот высокий профессионализм, который позволит сохранить и легкость, и подобие естественности, и умение выгодно демонстрировать свои психо-физические данные в каждой новой роли.

Можно так натренировать себя, чтобы натягивать каждый раз, как перчатку, новую роль, приспособляя ее под свое техническое умение, но очень трудно по-настоящему творчески, каждый раз заново подойти к роли, не подмять ее под себя, а, наоборот, проникнуть в самую сущность ее, в ее неповторимость, в ее глубину, в стиль автора. Для этого всего в условиях капиталистического театра нужен поистине творческий подвиг.

Актером такого подвига и был Александр Моисеи, и поэтому так горячо был встречен он в Москве в 1924 году, и поэтому великий мастер русской сцены Станиславский написал ему 7 января 1925 года:

«Мой дорогой друг Александр Моисеи!

Великие люди и великие 'артисты, такие, как Вы, принадлежат всему человечеству. Вот почему я считаю Вас нашим дорогим товарищем и артистом Московского Художественного театра.

Путешествуйте по Европе, но не оставайтесь там слишком долго и возвращайтесь поскорее к нам, в Москву, в Художественный театр.

Я желал бы видеть Вас с нами еще и всегда».

Когда театральная Москва чествовала знаменитого актера, по свидетельству театрального журнала того времени, А. И. Южин в своей приветственной речи отметил прежде всего «ту великую и гениальную простоту в манере игры Моисеи, которая делает его таким близким и родственным русскому духу. Недаром и не случайно совпало искусство Моисеи с искусством Льва Толстого, этого интимнейшего выразителя русской простой и безбрежной стихии. Моисеи стал нам близок именно потому, что он так гениально понял

нашего гения. Проникновение Моисеи нашей стихией и делает его гастроли в Москве событием русского театра» [1].

Интересно отметить, что об этих же особенностях дарования Моисеи упоминает и представитель в то время противоположного, «левого» крыла — режиссер С. Э. Радлов:

«Вся сила, вся сокрушающая мощь его воздействия на зрителей не художественного, а этического порядка. Бесполезно спрашивать, правильно ли это и входит ли в обязанности актера поднять свое нравственное лицо на такую же высоту, как гибкость голоса и ловкость тела, — если это и не полагается по правилам, значит, плохи правила, а не Александр Моисеи.

...Если бы среди нас сегодня родился актер, равный ему по... скажем уж честно, по гениальности (потому что ведь попытку самоубийства Протасова сыграть так может только гениальный человек!), то он был бы совсем другой — более крепкий, более формальный, более конструктивный, волевой, героический и гневный и менее... русский.

Потому что, посмотрите же вы его Эдипа. Сколько в древнем греческом царе, которого на немецком языке играл этот итальянец, было славянской доброты и мягкости. «Вы дети...» — первые слова неизъяснимой ласковости. А дальше гнев — разве Эдипа? Русского Эдипа, разъеденного жалостным воспоминанием о Федоре Иоанновиче!

Русский, до конца русский, больше, может быть, порою князь Мышкин, чем Протасов, потому что вовсе без толстовской сухости и рациональности» [2].

На том же вечере 28 марта 1924 года, после прощального спектакля в Москве, великий албанский актер, отвечая на приветствия, сказал так:

«Не меня надо благодарить за мои спектакли, а я должен быть благодарным вам всем за ту громадную радость, которую я получил в России в этот мой вторичный приезд. 13 лет тому назад я первый раз был в России, но 13, как известно, несчастное число, и ,мой приезд был неудачен. Какая разница между тогдашним и сегодняшним!

Меня уговаривали и умоляли не ездить в эту «новую» Россию, страну «разбойников-большевиков», где меня зарежут при первом

[1] «Зрелища», 1924, № 81.

[2] Сергей Радлов, Десять лет в театре, изд. «Прибой», 1929, стр. 184—186.

же удобном случае. И вот я приехал и полюбил крепко и навсегда. Ведь можно понять и полюбить Россию и не будучи русским.

Меня просят снова приехать, но, друзья, я так полюбил эту страну, что боюсь, что я слишком часто буду приезжать к вам, как к источнику радости, наслаждения и поучения.

Новый мир — это не Америка с ее старой, европейской культурой, а новая Россия с ее величайшими достижениями ев будущем» Ч

Критики того времени стремились понять, чем объясняется своеобразие таланта Моисеи, искали причину его близости русскому театру.

Однако мне кажется, что Моисеи стал полностью понятен нам только тогда, когда мы узнали, что он был албанцем, когда мы ближе и глубже узнали его народ, ту национальную культуру, из которой выросло его творчество. Недаром он так тосковал по родной земле, недаром он. так тянулся к ней!

Одной из самых волнующих страниц жизни Моисеи является встреча его, уже всемирно прославленного актера, с молодым поколением албанских патриотов, которые также вынуждены были покинуть свою родину, покинуть на время, для того чтобы на чужбине подготовиться к борьбе за ее освобождение.

Небольшое землячество албанских студентов, живших в Вене, опубликовало в своем журнале «Юноша» (в № 4 за 1920 год) рассказ о встрече со знаменитым актером, под названием «Ночь с Александром Моисеи».

На этой встрече присутствовали многие ставшие потом руководителями Албанской партии труда и строящие сейчас новую жизнь в своей свободной, социалистической стране.

Моисеи не удалось дожить до этого времени, но он верил в будущее, и поэтому так вдохновенно звучит его речь, произнесенная в эту памятную ночь:

«Дорогие друзья! Я очень благодарен вам за оказанную мне честь. Не раз бывал я на разных приемах и в гостях, где чувствовал радость, но та радость, которую я чувствую в эту ночь, — особая. Я вас прошу поверить, что никогда до сих пор я не был так счастлив, как в эту ночь. Все, что я вижу и слышу сегодня, воскрешает в моей памяти картины нашей родины — Албании.

Я не могу передать всей радости, которую чувствую, слыша от вас прекрасные вести об успехах и развитии албанского народа. Какой трогательный момент! Как воодушевляется и вдохновляется

«Зрелища», 1924, № 81.

сердце албанца, видящего перед собой столько светлых албанских юношей! Юношей со стремлением к культуре, с хорошим вкусом, способных оценить искусство.

Столько албанских студентов в высших учебных заведениях Европы! Это особый признак настоящих счастливых достижений Албании, которая так много страдала.

Продолжайте вашу работу, дорогие друзья, вы являетесь надеждой Албании. Пусть вашим символом будет работа.

Я благодарю вас еще раз за вашу любовь и поднимаю тост за здоровье албанского юношества.

Да здравствует албанское юношество!»

Этот тост великого актера оказался пророческим.

Прошло немногим более четверти века, и сегодня на его родине, в театре, носящем его имя, в зрительном зале сидят албанские юноши и девушки, осуществившие мечту Александра Моисеи о свободе и счастье, а на сцене разыгрывается пьеса о борьбе за эту новую жизнь, за осуществление этой мечты.

«Девушка из нашей деревни» — так называется первая пьеса молодого прозаика и поэта Фатмира Гьята.

Автор принадлежит к поколению писателей, выросших вместе с революцией. Его первые робкие поэтические опыты относятся к дням освободительной борьбы, когда гораздо чаще приходилось держать в руках автомат, чем стило, когда гораздо нужнее были наспех зарифмованные лозунги, зовущие в бой, чем многотомные романы и тщательно отделанные сонеты.

Но пришел мир, и молодой партизан получил наконец возможность посвятить себя целиком литературе.

Одним из первых уехал он в Москву, в Литературный институт, и сел на одну парту с такими же, как и он, юношами, только что скинувшими солдатские шинели.

Учеба в Москве была нелегким делом. По приезде Гьята не знал ни одного слова по-русски, но, уезжая, он говорил без малейшего акцента — таковы были воля и настойчивость албанского патриота, изучившего язык и литературу той страны, которая первой пришла на помощь его родине.

Мало еще таких людей у молодого Албанского государства, и Фатмир Гьята не может, да и не хочет отделить свою жизнь литератора от нужд страны. Он становится первым председателем Комитета по делам искусств, а затем совмещает работу партийного пропагандиста п организатора с трудом поэта.

Первые поэмы, первые рассказы и, наконец, первая пьеса. Она еще несовершенна по драматургической технике, но в ней бьется пульс жизни. Она рассказывает о том, что волнует сегодня каждого албанца.

Страна строит железные дороги, электростанции, текстильные комбинаты.

Стране нужны люди. Люди живут в горах.

Старики редко спускаются в долины, разве что в базарный день. Партия зовет молодых на стройки страны. Молодых манит труд, приключения, огни городов в долинах.

Старики боятся отпускать своих сыновей и особенно дочерей. Мало ли какие соблазны ждут девушек там, внизу, в долине.

И, хотя хозяйство крестьянина Вэли из деревни Гурор состоит всего только из одной козы и с утра до ночи трудятся он, его жена и дочь Люмта на маленьком участке каменистой почвы, все же не удается юноше Пали, пришедшему из города, уговорить упрямого старика отпустить с ним дочь на текстильную фабрику.

Для старого крестьянина Пали не чужак: Вэли дал ему приют в трудные минуты, когда Пали партизанил в этих горах.

Но слишком цепки предрассудки прошлого. Дыхание новой жизни не донеслось еще до этой заброшенной деревушки. Ничего, кроме греха, не видит Вэли в городской жизни, и много дней проходит, пока удается Люмте убедить стариков.

И вот робкая деревенская девушка на текстильном комбинате.

Первые месяцы жизни в общежитии, среди таких же девушек, как и она сама. Первые успехи на производстве, первая любовь.

Но Люмта и здесь остается «девушкой из нашей деревни». Она не забывает стариков родителей и с гордостью посылает им первые куски ткани, сработанные ее — теперь умелыми — руками.

А в деревне Гурор тоже перемены.

Племянник старого крестьянина — пастушонок Джело, которого никто не принимал всерьез, вернулся с военной службы и стал знатным человеком в деревне. Ведь он теперь грамотный. Он умеет обращаться не только с винтовкой — он владеет и мирными ремеслами. А они пригодились и в сельской кузнице, и в сельсовете, и в школе.

И хотя Джело по виду беззаботный весельчак, но он парень с чутким сердцем и понимает, как тоскуют старики (хотя тщательно скрывают это) по своей Люмте.

И вот однажды в фабричном общежитии появляются гости. Все непривычно для старого Вэли: и то, что портрет дочери выставлен

на Красной доске лучших ударниц комбината, и то, как выглядит она в городском платье и как свободно разговаривает с молодыми людьми.

На все ворчит упрямый кряжистый крестьянин, но жизнь берет свое. И так как Фатмир Гьята задумал написать комедию, то и финал ее благополучен.

После ряда трогательных и забавных происшествий старик Вэли и его жена остаются навсегда с любимой дочерью Люмтой, теперь не «девушкой из нашей деревни», а «девушкой нашей страны».

Фатмир Гьята, сидящий рядом со мной на спектакле, в антрактах рассказывает мне, что случай, который он положил в основу пьесы, реален и типичен, но не всегда дело обходилось так легко.

Один старый крестьянин, например, обварил кипятком ноги дочери, желавшей во что бы то ни стало работать на молодежной стройке: он был твердо убежден в том, что уход дочери вниз, в долину, неизбежно грозит ей грехопадением.

Но подобные происшествия были единичны. Такой крестьянин, как Вэли, который несколько лет назад с недоверием прислушивался к.взрывам аммонала в горных ущельях, сегодня вместе со своими сыновьями и дочерьми принимает участие в прокладке новых дорог. И недаром самую знаменитую из них, ведущую к новой электростанции на реке Мати, назвала вся страна «Дорогой света».

Молодые актеры, вчерашние любители, с увлечением разыгрывают пьесу дебютирующего драматурга.

Молодые зрители, впервые приобщающиеся к магическому искусству театра, без конца вызывают участников спектакля.

И мне кажется, что изваянный из бронзы великий албанский актер улыбается теперь счастливо, хотя и чуть грустно... Он вернулся вновь на свою родину, печальный Гамлет, но возвращение его не повторило судьбу датского принца.

Солнечный Дуррес не похож на туманный Эльсинор. Уже нет на троне братоубийцы, короля Клавдия. Будет жить новая Офелия — веселая Люмта. И даже перед стариком Вэли уже не стоит извечный вопрос: «Быть или не быть?»

Быть! — навсегда решил народ Албании.

И принял он обратно в свое лоно исстрадавшегося скитальца — великого сына своего — и обессмертил его имя, начертав на фронтоне театра, где сегодня творит, радуется, живет молодость его страны.

ПУТЕШЕСТВИЕ С ГЕЙНЕ В КАРМАНЕ[1]

Бывает так: в последнюю минуту перед отъездом, второпях кладешь в чемодан книжку для чтения «в дороге».

Бывает так, что книга эта неразрезанной возвращается обратно. Но бывает, что тебе повезет на спутника.

Такая удача выпала мне на этот раз. Весной 1954 года я захватил с собой, в свое третье путешествие по Франции, томик Генриха Гейне, но не со стихами, а с его письмами о «французских делах».

Удивительно, как проницательно описал поэт, почти сто лет тому назад, важнейшие явления французской общественной и культурной жизни, снабдив их язвительным, ироническим комментарием, звучащим настолько современно, что я мог обратиться к нему, когда часто нуждался, как и всякий путешественник на чужбине, в собеседнике, спутнике, друге.

[1] Из цикла «Французские встречи».

Каждое утро, когда мне приносили в номер гостиницы ворох парижских утренних газет, в цамяти вставали строчки Гейне:

«Да, Париж снова стяжал себе величайшую славу. Но боги, завидуя величию людей, стараются притеснить их, унижают — например, жалкими событиями».

Действительно, из этих листков, заполненных событиями под кричащими заголовками, невозможно получить представление о том, что на самом деле творится сегодня в бурлящей, тревожной Франции, где металлисты и ученые, докеры и актеры, машинисты и художники, виноградари и писатели сплотились вокруг той партии, которую еще так недавно, после оккупации, называли «партией расстрелянных», ибо отдала она лучших своих сыновей в борьбе за свободу и независимость родины, а сейчас, окрепшая и могучая, вновь возглавила единый патриотический порыв всей нации в борьбе за мир, против угрозы нового фашизма.

О действительной, реальной жизни народа вы можете узнать из вот уже бессменно пятьдесят ле'т стоящей на боевом посту газеты рабочего класса «Юманите». «Наша Юма» — так недаром ласкательно прозвал ее французский народ.

Многое же для нормального человеческого ума должно казаться, скорее, некими выжимками из стенной газеты, которую могли бы выпускать обитатели желтого дома. Например, из утренних газет я узнал, что Христос уже вернулся на землю и что он проживает возле Авиньона, что ему пятьдесят один год и житейский его псевдоним Жорж Ру.

Если бы дело было только в том, что пожилой продавец из почтового киоска на Авиньонском вокзале вдруг объявил себя Христом, то это, может быть, и осталось бы его личным делом, а на ближайших его родственников легла забота о дальнейшем его клиническом лечении. Но, к несчастью, этот благообразный на вид мужчина объявил себя божьим сыном с гораздо дальше идущими намерениями чисто коммерческого порядка. При помощи тех же родственников он создал некий «штаб», организовавший, в свою очередь, довольно обширную клиентуру, которая превратилась затем в секту, вербующую сторонников во многих городах Франции.

Если бы дело только и ограничилось собраниями небольшого количества истериков, называющих себя «свидетелями Христа» и молящихся с закрытыми глазами и поднятыми кверху руками (как полагается по новым заповедям господина Ру), то никто бы не обратил внимание на этот «бизнес», приносящий скромный, но верный доход своему предприимчивому хозяину. Однако события вскоре

приняли скверный оборот. По утверждениям авиньонского шарлатана, все болезни излечиваются вторичным крещением в холодной воде, и поэтому, когда одна из фанатических последовательниц «целителя», вместо того чтобы пригласить врача к своей десятилетней заболевшей дочери, искупала ее в ледяной воде, то девочка умерла в страшных мучениях.

Тут всполошилась даже желтая пресса, относившаяся до сих пор со скептическим юмором к этой авантюре. В дело вынуждена была вмешаться полиция, и тогда выяснились такие подробности этого фантастического жульничества и спекуляции на невежестве, от которых содрогнулось общественное мнение страны.

И страшен не сам новоявленный «Христос», а то, что среди рядовых французов, издавна славившихся ясностью галльского мышления, нашлись несколько тысяч людей из самых различных социальных прослоек, очевидно, настолько истомленных борьбой за существование, обманутых бесчестными политиканами, запуганных ежедневной прессой, раздувающей ужасы «водородной» войны, людей, у которых так велика жажда какого-либо «чуда», какого-либо «тихого пристанища», где могли бы спастись их исковерканные, смятенные, обывательские души, что могли они поддаться призывам этого ярмарочного шарлатана.

Поистине жалкие события, печальные факты...

Вы раскрываете на следующий день газеты, и они все полны новой сенсацией — так называемым «делом Эрика Марлана».

Ранним утром в пустынном 'Булонском лесу полиция обнаружила в элегантной спортивной машине труп застрелившегося восемнадцатилетнего юноши. Расследование показало, что машина эта украдена, а юноша, воспитанник одного из самых аристократических лицеев Парижа, происходит из добропорядочной буржуазной семьи. Далее выяснилось, что у юноши была любовница, семнадцатилетняя девушка, также из весьма почтенного семейства. Оба они принадлежали к компании той самой молодежи, которая не только шляется по ночным кабакам, не только злоупотребляет наркотиками, но и строит свой бюджет на спекуляциях американскими сигаретами и крадеными вещами. Родители — почтенные буржуа — в ужасе. Ведь они давали своим детям значительные суммы ежемесячно на карманные расходы. Преподаватели лицея недоуменно и горестно разводят руками:' ведь столько лет они учили своих воспитанников гражданским добродетелям.

«Дело Марлана» оказалось той ниточкой, зацепившись за которую французская буржуазная общественность неожиданно для себя

узнала размеры ужасной болезни, охватившей молодежь, на которую делали ставку как на продолжателей «славных традиций» буржуазной Франции.

Посыпались сотни писем в редакции журналов и газет, приводились тысячи фактов, из которых стало ясно, что не могла пройти безнаказанной для молодого поколения экзистенциалистская «свобода нравов», которая царила в послевоенной Франции, та моральная опустошенность, которая взращена гангстеровскими фильмами и уголовными романами, валяющимися на ночных столиках этих молодых людей, тайком прокрадывающихся под утро из ночных кабаков в такие внешне респектабельные особняки буржуазного Парижа. Один из молодых людей застрелился из-за неудачной спекуляции и несчастной любви... Но эти страдания отнюдь не похожи на страдания юного Вертера — в них кровь перемешана с цинизмом и грязью космополитической богемы.

Жалкие события, печальные факты...

На следующий день уже забыт самоубийца из Булонского леса. Дело о нем замнут влиятельные родичи. Но зато целую неделю журналы и газеты будут кормить вас новой сенсационной загадкой — отравила или не отравила мышьяком своего мужа, отца, мать, дедушку, кузена и друга пожилая Мария Бенар из Бордо.

Два года тому назад она была приговорена к двадцати годам тюремного заключения. Адвокаты опротестовали приговор, вынесенный якобы на основании косвенных улик, и вот снова начался «сенсационный» процесс, сопровождающийся выкапыванием давно истлевших трупов, выискиванием в них остатков мышьяка, сражениями экспертов, криминалистов, физиологов и психиатров вокруг «загадочного» преступления.

Как мухп на мед, ринулись на него сотни фотографов, репортеров, комментаторов, старавшихся в угоду своим хозяевам так «обсосать» и «подать» это дело, чтобы заслонить в умах рядовых читателей и тяготы «грязной войны» в Индо-Китае, и справедливую борьбу рабочего класса за необходимый прожиточный минимум, и закулисную возню за протаскивание в Национальном собрании унизительных для Франции соглашений о европейском оборонительном сообществе, словом, заменить «делом Марии Бенар» все то, что действительно «неспокойно в королевстве датском».

Советскому читателю просто трудно себе представить, чем и как кормит буржуазная журналистика своих клиентов, как вредоносна та отрава, которая преподносится им с утра до вечера (ведь

многие газеты выходят по семь раз в сутки). И здесь еще раз убеждаешься в правоте моего поэтического спутника:

«Французская газетная пресса есть в известной мере олигархия, отнюдь не демократия, потому что основание французского журнала сопряжено со столькими издержками и затруднениями, что приниматься за издание журнала могут только лица, имеющие возможность рисковать очень большими деньгами. Вследствие этого вклады па основание журнала делаются обыкновенно капиталистами или другими промышленниками; при этом они спекулируют на сбыте газеты в том случае, если она сумеет приобрести значение, как орган определенной партии, или же у них задняя мысль — впоследствии, когда газета приобретет достаточное количество подписчиков, с хорошим барышом продать ее правительству...

Таким образом, так как каждая из здешних газет имеет свой особый политический цвет и свой определенный круг идей, то понятно, что всякий имеющий сказать что-либо, выступающее за пределы этого круга и не носящее на себе окраски той или другой партии, не находит органа для выражения своих мыслей. Да, чуть только вы удалитесь от обсуждения интересов для так называемых деиствительностеи, чуть только вы захотите развить идеи, чуждые банальным вопросам партии, чуть только вы захотите заговорить об интересах человечества, редакторы здешних газет с иронической вежливостью возвратят вам вашу статью, а так как здесь можно говорить с публикой только через посредство газеты, то хартия, которая позволяет каждому французу обнародовать свои мысли посредством печати, является горькой насмешкой... и фактически свобода печати решительно не существует».

Замечания Гейне были правильны, но он не мог предвидеть того, что французская пресса, в которой в то время были представлены некоторые оттенки буржуазных политических партий, превратится в конце концов в рупор капиталистических монополий, тесно связанных со своими заокеанскими «покровителями». Эта пресса, если иногда и не рискующая открыто выступать с антипатриотическими заявлениями, во всяком случае, прилагает все старания к тому, чтобы скрыть реальные факты как самой французской действительности, так и правду о том, что происходит за пределами Франции, а всю ту ложь или полуправду замазывает смакованием всяческой уголовщины и порнографии.

Совершенно естественно, что каждодневное отравление умов молодого поколения, неустойчивость его моральных и нравственных основ не могли не взволновать и честных художников французского

кино. В частности, этой теме посвящен фильм французского режиссера Андрэ Кайята «Перед потопом».

Кайят, высокий худощавый человек, с широко посаженными серыми глазами, тонким орлиным носом, темпераментный, нервный, подвижной, — новое действующее лицо во французском кино, с любопытной биографией. Кайят в прошлом адвокат, неожиданно резко изменивший профессию.

В начале своей новой карьеры он поставил два слабых музыкальных фильма с участием модного «душки тенора» Тино Росси. Затем, в сотрудничестве с известным поэтом и сценаристом Жаком Превером, Кайят поставил фильм «Веронские любовники», обративший на себя внимание.

Это любопытная история о трагической любви рабочего знаменитой венецианской стекольной фабрики к девушке из вырождающейся семьи итальянских аристократов. Отчаянная борьба молодых людей за свое счастье оканчивается' так же плачевно, как и история Ромео и Джульетты.

Эта параллель усугубляется полуироническим, полуромантическим сопоставлением в самом фильме с шекспировской трагедией, по сюжету которой снимается фильм и где герои современной истории принимают участие в качестве случайных дублеров бессмертных веронских любовников. Однако здесь еще формальное сплетение сюжетной интриги заслонило от режиссера подлинную жизнь и ее противоречия.

Как художник Кайят нашел себя лишь в следующем фильме: «Правосудие свершилось», который он поставил по сценарию Шарля Спаака, одного из лучших кинодраматургов Франции. Кайят как бы вспомнил вновь свою юридическую практику. Он взял сюжетом судебный процесс, но выступил на сей раз в новом качестве, как художник-обвинитель. Это вызвало нападки на него части критики, которая объявила его основным недостатком «дидактичность» и «рациональность» мышления, якобы не свойственные подлинному художнику. Это неверно. Кайят — талантливый режиссер, со своим почерком, вполне овладевший технологией киноискусства, а самое главное, мыслящий художник, у которого есть что сказать. И именно эта направленность его творчества и вызвала отрицательную реакцию эстетствующей критики.

Мы можем упрекнуть Кайята в другом, лишь в том, что он недостаточно последователен в своих выводах, что его несколько либеральная, гуманистическая концепция заставляет смягчить обвинительный вердикт буржуазному обществу. В морали фильма много

половинчатости, полуправды, но та страстность, с которой он атакует самые жгучие вопросы жизни общества, та наблюдательность реалистического художника, которая видна в лучших эпизодах его фильмов, делают его произведения ценными документами, честным свидетельством талантливого художника.

Фильм «Правосудие свершилось» был принят с энтузиазмом и увенчан премией на Венецианском фестивале. Это объяснялось не только новизной сценарного приема и выбором материала, но еще и недосказанностью тех выводов, которые мог бы сделать художник.

Фильм рассказывает историю судебного процесса. Он начинается за кулисами Дворца правосудия. Так мы знакомимся с главными персонажами фильма, семью присяжными заседателями, выбранными из разных слоев французского общества. Это — коммерсант, крестьянин, ооорициант, отставной военный, журналист, буржуазная дама, которая, по меткому выражению Гейне, «уже начала быть немолодой», и банкир.

История обвиняемой молодой женщины, латышки по происхождению, сама по себе трагична. Она обвиняется в убийстве видного ученого, ее шефа и возлюбленного, заболевшего раком. Последние два года он провел в постели и, предвидя мучения, которые предстоят перед неизбежной смертью, попросил свою подругу облегчить эти страдания, когда она увидит неизбежность конца. Выполняя волю умирающего, она впрыскивает ему большую дозу морфия, и он умирает спокойно, во сне. Однако обстоятельства усложняются тем, что все свое довольно крупное состояние он завещал обвиняемой. Она же, имея возможность скрыть свой поступок, призналась в нем сестре покойного. Возбуждено дело о преднамеренном убийстве. Что побудило женщину впрыснуть морфий — сострадание или корысть? Об этом должны судить семеро присяжных.

Фильм мог бы стать похожим на обычный сюжет об «увлекательном» уголовном процессе — виновна или не виновна? Однако Кайят переносит центр тяжести с процесса на биографии, вернее, личную жизнь присяжных. Параллельно с судебным процессом развивается семь сюжетов — биография семи людей, их близких, окружающей их среды. Кстати, Спаак и Кайят на ходу разрушают здесь легенду о мнимой неемкости кинофильма. В него, оказывается, умещается, конечно, при умении отобрать самое существенное, большое количество человеческих судеб и жизненных фактов. Все семь присяжных проходят перед нами на протяжении фильма

со своими личными драмами, которые волнуют не менее, чем судьба самой обвиняемой.

Я не смогу пересказать сюжет фильма, он сложен и многообразен. Приведу лишь несколько характерных примеров.

Вот журналист. В его жизни драма. Очевидно, из-за плохой наследственности его сын растет дегенеративным ребенком. Такт и вкус автора фильма сказываются в том, что ребенок этот не показывается ни в одном кадре — мы видим лишь отраженную драму семьи, в которую жестокий и неподдающийся воспитанию ребенок вносит разлад. Сына исключают из закрытого учебного заведения. Он невозможен в общежитии, избивает окружающих его детей. От всего этого страдает мать — жена журналиста.

В припадке отчаяния, когда больной мальчик, по существу, разрушает счастье любящих друг друга людей, у мужа-журналиста мелькает страшная мысль: не лучше ли было бы и для них и для мальчика прекратить его мучительное существование. Таким образом, он в жизни становится перед той самой проблемой, которую он должен разрешить в качестве присяжного на процессе. Как же поступит он, когда на заключительном закрытом заседании должен будет прямо и честно ответить на вопрос — виновна или не виновна подсудимая?

Другой присяжный — крестьянин. На его ферме тоже драма. Во время его отсутствия молодая жена изменяет ему с батраком. Как должен он поступить? Убить из ревности соперника или помиловать его? Какой же он даст ответ в конце судебного заседания?

Коммерсант, самый респектабельный из всех присяжных, запутался в своей связи с женщиной, которую разлюбил и от которой мечтает избавиться и жениться на молодой и богатой девице. Брошенная женщина кончает самоубийством. Виновен или не виновен в ее смерти он, будущий судья другой женщины?

В середине процесса действие приобретает еще более драматический характер — сестра покойного раскрывает новое обстоятельство: у обвиняемой был другой возлюбленный, молодой художник. Симпатии присяжных, в первой половине процесса склонявшихся к оправданию подсудимой, резко меняются. Обвиняемая не отрицает того, что она незадолго до смерти ученого полюбила другого человека, но категорически возражает против того, что эта любовь, которая не сделала их счастливыми, как-либо повлияла на ее решимость укоротить дни своего шефа. И здесь Спаак и Кайят находят новую интересную драматургическую ситуацию.

В числе присяжных, как мы упоминали, есть пожилая дама, очевидно, очень одинокая, все ее привязанности сосредоточены на курчавой маленькой болонке. Так как дама (ее блестяще играет Валентина Тесье) обладает солидным состоянием, то за болонкой прилежно ухаживают все, начиная от метрдотеля до некоего молодого человека, который постепенно и входит в доверие стареющей женщины, мечтающей на склоне лет об истинной и бескорыстной любви.

На наших глазах дама расцветает. Присутствие приятного поклонника, тактичного и почтительного, явно молодит ее и убеждает, что жизнь еще может быть прекрасна. В минуту решительного лирического объяснения, когда дама даже отправляет свою любимую болонку в кусты, чтобы та принесла ей специально брошенную перчатку и не мешала объяснению, которое готово вот-вот сорваться с уст молодого человека, наступает неожиданное.

Молодой человек признается ей, что он и есть тот художник, возлюбленный обвиняемой, который ухаживал за дамой лишь для того, чтобы повлиять на нее для вынесения оправдательного приговора.

Это один из замечательных моментов фильма — дама стареет на наших глазах, потеряв все свои надежды. Найдет ли она в себе мужество сказать своей сопернице «да, виновна» в день заключительного заседания?

И это заключительное заседание наступает. С интересом мы следим за борьбой чувств и мыслей, которые обуревают каждого из присяжных. Их биографии знакомы только нам — зрителям, но не известны ни председателю суда, ни прокурору, ни адвокату, ни самой обвиняемой. И не так уж важно, как кончается фильм и какой приговор выносит суд. Важно, что зритель воочию убеждается в том, как эфемерна, несовершенна вся система буржуазного правосудия, хотя и критикуется она авторами фильма с позиций либерального гуманизма.

Но мы ведь знаем, что у талантливых художников, иногда, вопреки их субъективным намерениям, правда жизни получает свое объективное отражение. Так получилось с Кайятом и Спааком — совесть художников не позволила им пройти мимо проблемы, волнующей всю Францию, проблемы воспитания молодежи и влияния на нее холодной войны.

Действие их нового фильма «Перед потопом» приурочено к началу войны в Корее. Фильм также начинается с судебного заседания. Но на этот раз на скамье подсудимых четверо юношей и

девушка шестнадцатилетнего возраста. Они обвиняются в убийстве старика — ночного сторожа — и своего приятеля-однолетки. В зале присутствуют убитые горем родители, и, в то время как суд удаляется на совещание для вынесения приговора, Кайят и Спаак рассказывают нам биографии всех этих семейств, сложное переплетение взаимоотношений родителей и детей, всю эту драму повседневности.

Группу молодежи, различную по своему социальному происхождению и воспитанию, объединил страх перед ужасами будущей войны, которые так любит расписывать буржуазная пресса. Воспитанные в тепличной атмосфере мелкобуржуазных и буржуазных семейств, тщательно оберегаемые от политики, от реального понимания происходящих событий, они не видят никакого другого выхода, кроме жюльверновской эскапады, попытки убежать из жестокого мира на какой-то существующий в их юношеском воображении мирный остров в Тихом океане, когда-то воспетый Гогеном. Там, среди пальм и экзотических черных людей, нетронутых цивилизацией, обретут они некий идиллический рай, в котором можно будет прожить вдалеке от ужасов атомной и водородной бомб.

Но для того чтобы бежать на эту обетованную землю, нужна не только яхта, которую собирается увести у своего отца один из мальчиков, — необходимы деньги. Их много у одного из спекулянтов, «нувориша», торговца марками. Молодые люди не считают зазорным отнять у него эти деньги, так как понимают, что нажиты они нечестным путем.

Сначала все носит характер детской забавы — герои фильма подражают тем гангстерам, которых они привыкли видеть на экранах, но у них, конечно, нет настоящего оружия. Его им заменяет игрушечный пистолет-портсигар. Однако стечением обстоятельств ночное приключение оканчивается кровавой развязкой.

Застигнутые на месте преступления ночным сторожем, мальчики вынуждены разоружить его, и один из них со страху случайным выстрелом убивает сторожа. Страх за серьезные последствия преступления толкает героев фильма на истерический поступок. Им начинает казаться, что их может выдать один из соучастников, и они так же, почти случайно, заставляют его захлебнуться в ванне.

Но в фильме важна не только хроника уголовных происшествий. Центр тяжести перенесен на раскрытие всего механизма воспитания, всех ненормальностей в семейных отношениях, которые доводят этих вполне нормальных подростков до преступления.

Один из них, избалованный, изнеженный мальчик, растет без отца, под присмотром матери, искренне полагающей, что она отдает всю свою жизнь ребенку. Но это делается с такой неумелостью, с такой слепотой самозабвенного материнского эгоизма, с таким некритичным отношением к своему любимому чаду, что это скорее приносит ему вред, чем пользу.

В другой семье педагог (которого, кстати, превосходно играет Бернард Блие, знакомый нам по исполнению роли шофера в фильме «Адрес неизвестен»), воспитывающий своих учеников в лицее в духе благородного гуманизма, терпимости и высоких идеалов, из-за своей занятости совершенно не замечает, как его дочь втягивается в компанию богемы.

Он редко заходит в ее комнату, и для него является неприятным сюрпризом книжки бульварных романов, лежащие на ее ночном столике, фотографии модных актеров, пришпиленные на стенке, и ее возвращение в эту комнату через окно после ночных прогулок, и та легкость, с которой она объявляет отцу о своем отнюдь не невинном романе и о своей беременности.

Сын педагога, семнадцатилетний юноша, по замыслу автора, должен представлять прослойку передовой французской молодежи. Он увлекается идеями коммунизма и все время проводит за чтением марксистских книг или в бесконечных политических спорах с отцом, что, кстати, делает для его сестры, молодой девушки, семейную атмосферу еще более невыносимой. И здесь, дома, в редкие часы, когда вся семья встречается за обеденным столом, она не может уйти от этих вечных разговоров о политике, о войне, от которой ей хочется бежать. Авторы, видимо, не знают ту часть прогрессивной французской молодежи, которую хотели изобразить в образе молодого коммуниста, поэтому представили они его в качестве честного, но фанатичного начетчика, тоже далекого от жизни.

С гораздо большим знанием рисуют они буржуазную семью некоего дельца, где существует лишь внешний декорум благопристойности, за которым скрываются отец, обманывающий свою жену, мать, от тоски и безделья заводящая любовника, сын — повеса, спекулирующий на семейных неурядицах и шантажирующий поочередно то отца, то мать и вытягивающий у них деньги для своих ночных развлечений.

Вот он-то и раскрывает перед девушкой — дочерью педагога — те стороны жизни, которые были ей недоступны из-за скромного бюджета ее отца. Он соблазняет девушку роскошью материнского гардероба, заставляет ее надеть открытое вечернее платье и везет

в тот самый кабачок, где его мать ищет уединения со своим возлюбленным.

По воле автора получается так, что этот возлюбленный и есть тот самый спекулянт-филателист, который быстро перекидывается от перезрелой дамы к молоденькой девушке... В ней сказываются основы хорошего воспитания, она дает по морде ухажеру, когда его притязания становятся слишком назойливыми. Но тогда-то и возникает у нее мысль использовать этого спекулянта в качестве финансовой базы для бегства на заветный остров.

И, наконец, еще одна семья, где неудачливый музыкант, во времена оккупации изгнанный немцами из оркестра за то, что, по мнению фашиста-дирижера, он плохо исполнял Вагнера, становится сам жертвой антисемитских предрассудков. Невежественный, не умеющий разобраться в подлинных причинах бедствий, обрушившихся на его родину и на его судьбу, озлобленный и растерянный, он становится, сам того не понимая, жертвой расистских теорий и в том же духе воспитывает сына.

Последствия такого воспитания неожиданно вспыхивают в этот острый момент растерянности и страха, когда, боясь быть выданными в руки полиции, они подозревают предателя в мальчике-еврее. Этот мальчик одинок. Его родные погибли где-то в фашистских застенках во время войны. Он мечтателен и тих. Как раз в его комнате впервые рождается мысль о райских островах, изображением которых он расписал стены своего жилища. На маленьком любительском киноаппарате впервые показывает он своим друзьям кадры далекого экзотического мира. Но он Же и становится жертвой антисемитской истерии кучки маленьких преступников, гонимых страхом перед правосудием и перед жизнью.

Я не могу, естественно, полностью пересказать ни сюжет фильма, ни всех тех тонких реалистических опосредствовании, которыми наполнено это умное и содержательное произведение. Но я думаю, что даже из краткого изложения темы и сюжета ясно, какую проблему пробуют разрешить авторы — суд вынесет меру наказания этой группе молодежи.

Но только ли они должны были сидеть на скамье подсудимых? Быть может, больше их виноваты прежде всего их родители, а быть может, дело и не только в родителях, а в гораздо более важных и глубоких причинах?

Может быть, обвинение должно было быть направлено против всего капиталистического мира, против всего этого строя, который исковеркал души людей?

Недаром фильм заканчивается почти символическим кадром: убитые горем родители медленно спускаются по ступенькам лестницы Дворца юстиции... Затем мы видим их раздавленные, пришибленные фигуры, снятые сквозь решетку ограды, как сквозь тюремную клетку, и слышим пронзительные голоса невидимых газетчиков, которые, как хор в греческой трагедии, сопровождают своими выкриками весь фильм.

Эти голоса выкрикивают новые сенсационные заголовки газет: о новом конфликте из-за иранской нефти, об испытаниях водородной бомбы на тех самых островах, которые казались такими мирными их детям, об угрозе третьей мировой войны...

Талантливый фильм Кайята и Спаака вызвал бурю негодования у блюстителей общественной нравственности и лжепатриотов Франции, потребовавших немедленного запрещения фильма. Общая цензура, под давлением общественного мнения, не осмелилась это сделать, но зато, очевидно, была дана негласная инструкция местным властям, которые по законам Франции имеют право запрещать фильм в своих департаментах. Команда была подхвачена, и фильм был изъят из проката во многих префектурах страны.

Парадоксальным явился тот факт, что фильм демонстрировался' в Каннах, на фестивале, в то время как он был запрещен именно в этих районах для публичного демонстрирования. Работа Спаака и Кайята была справедливо оценена жюри фестиваля и увенчана Международной премией, но это не помешало реакционерам запретить показ фильма за пределами Франции.

Как раз в эти дни нам довелось" встретиться там же, на фестивале, с известным французским прогрессивным историком и критиком Жоржем Садулем, конечно, принимавшим активное участие в кампании против цензурных ограничений, за право художника на' свободу творческой мысли. Эрудиция и работоспособность Садуляогромны, его труд над многотомной «Всеобщей историей кино» — это поистине творческий подвиг, но на сей раз у него был гораздо более, чем обычно, усталый и обеспокоенный вид. Он сказал нам, что может пробыть на фестивале всего лишь три дня и должен вернуться в Париж, так как ему предстоит судебный процесс. Оказалось, что за опубликование в газете «Леттр Франсэз» рецензии на грязный, клеветнический фильм, состряпанный несколькими французскими «кинодеятелями» о корейской войне, Садуль был немедленно привлечен к судебной ответственности. Но он беспокоился не столько об этом, сколько о том, что банда фашистов, именующая себя «парашютистами», участниками войны в Индо-Кигае,

способна учинить насилие над его домашними. Поэтому жена его вынуждена каждую ночь баррикадировать двери своей квартиры.

К чести французских кинематографистов, нужно сказать, что они дружно вступились за Садуля. Протестующая петиция была подписана журналистами и писателями всех направлений, начиная от католика Франсуа Мориака. Садуль мужественно выступал на суде и, как это всегда бывает с коммунистами, из обвиняемого стал обвинителем. Это не помешало, конечно, душителям свободы печати приговорить его к четырехмесячному тюремному заключению и большому денежному штрафу. Но ничто не может остановить стремлений талантливых французских кинохудожников к отражению в своих фильмах больших проблем современности.

Даже Анри Клюзо, сделавший во время оккупации нашумевший фильм «Ворон», где критический реализм режиссера в изображении французской провинции был использован геббельсовскими пропагандистами для подтверждения их тезисов о вырождении французской нации, даже этот режиссер ставит фильм «Плата за страх» (получивший Большой приз Каннского фестиваля), в основу которого лег сюжет, близкий к рассказу прогрессивного американского писателя Альберта Мальца «Самый счастливый человек на свете». В нем повествуется о судьбе безработного, взявшегося перевезти с большим риском на грузовике нитроглицерин, где каждых! толчок неминуемо грозит смертью. Фильм жестокий, иногда злоупотребляющий натуралистическими подробностями,, но сделан он мастерски и в целом является обвинительным актом капиталистической системе эксплуатации и унижения человека.

Мы сидели с Клюзо, этим молчаливым, скромным человеком, посасывающим свою неизменную, хорошо обкуренную трубку, на веранде «Золотой голубки», прославленного ресторана в маленьком средневековом городке Сен-Поль де Ване, где любят проводить свой отдых французские актеры, писатели и режиссеры.

Он неторопливо, тихим голосом рассказал мне сюжет своего нового фильма «Море и небо». В основу его положен реальный факт. В марте 1952 года лондонский радиолюбитель принял радиограмму от другого радиолюбителя из Коломбо о том, что один из государственных деятелей Цейлона в результате катастрофы находится на грани смерти. Тогда один из знаменитых лондонских хирургов при помощи этого радиолюбителя снесся с цейлонским врачом и инструктировал его по радио во время сложнейшей хирургической операции. Жизнь пациента была спасена.

Положив в основу этот факт, Клюзо хотел бы сделать," как он сам говорит, оду человеческой солидарности. Действие будущего фильма будет продолжаться только одни сутки, но оно охватит многие страны мира. Сигнал «SOS», принятый с французского корабля, находящегося у норвежских берегов, извещает, что на борту вспыхнула опасная эпидемия, но с помощью радиолюбителей и врачей, разбросанных в различных концах света, опасность ликвидируется. После «черных» фильмов, наполненных пессимизмом и неверием в человека, которыми прославился Клюзо (вроде его современной транскрипции классического романа Прево «Манон Леско»), его обращение к теме, наполненной верой в человеческое достоинство, симптоматично. Однако, к сожалению, Клюзо не осуществил свой замысел'.То ли не нашел он продюсера, согласившегося финансировать столь не «коммерческую» тему, то ли заколебался сам автор, но, так или иначе, Клюзо вновь обратился к узкой, аполитичной теме. Его новый фильм «Вдовы» (или «Дьяволицы») вряд лп явится продолжением тех прогрессивных тенденций, которые наметились в творчестве художника.

Эти сложные, подчас зигзагообразные процессы наблюдались и у других представителей французской интеллигенции. Так, Марсель Пальеро, известный советскому зрителю по исполнению главной роли инженера-антифашиста в фильме «Рим — открытый город», обратившись впоследствии к режиссуре, поставил фильм «Человек идет один по городу», вызвавший ряд протестов со стороны французских докеров, которые справедливо утверждали, что их борьба и жизнь неправильно отражены в этом пессимистическом фильме. Но затем он создает интересный фильм по нашумевшей пьесе Жана-Поля Сартра «Почтительная потаскуха». Пьеса эта была написана в 1946 году, и хотя она являлась и тогда ярким обвинением против американских расистских теорий, но кончалась она пессимистически.

Героиня пьесы Лиззи Мак Кэй, ободранная, затравленная девица легкого поведения, преследуемая полицией и пытающаяся найти убежище в одном из маленьких городов Юга, становится невольной свидетельницей драмы в поезде.

Спасаясь от назойливых приставаний пьяного и наглого джентльмена, она попадает в вагон, предназначенный специально для черных. Джентльмен, бывший офицер американской армии, сын

[1] Фильм по этому сценарию был впоследствии поставлен режиссером Кристианом-Жаком п вышел на экраны под названием «Если парни всего мира...».

видного сенатора, убивает первого подвернувшегося ему негра ударом бутылки по голове только потому, что он «грязный ниггер».

Скандал получает огласку. В штате вскоре предстоят выборы, и это происшествие может повлиять на карьеру сенатора. Лиззи является единственной свидетельницей убийства.

Автор отнюдь не рисует ее добродетельным ангелом. Она, так же как и все рядовые американцы, воспитана в презрении к неграм. Она невежественна и запугана, но она честна, вернее, те остатки человеческого достоинства, которые еще где-то теплятся в глубине ее заплеванной, утомленной души, инстинктивно дают ей силы сопротивляться шантажу.

На нее обрушивается вся мощь государственного и полицейского аппарата. Ее надо заставить подписать показания, в которых говорится, что негр был зачинщиком драки и убит белым «в целях самообороны».

Лиззи пробует вообще не принимать участия в этой авантюре, но ее умоляет сказать правду другой негр, приятель убитого. Он ведь тоже подвергается опасности линчевания. Лиззи в смятении, она между двух огней. На карту поставлена ее жизнь, ее репутация, ее маленькое счастье. Она не хочет лгать... и тогда вступает в строй современная утонченная инквизиция.

Сенатор прибегает к самому подлому способу воздействия на эту современную Соню Мармеладову. Он взывает к остаткам ее человеческого достоинства, он выказывает ей те знаки уважения, вежливости и внимания, по которым больше всего тоскует она, привыкшая только к брани, побоям и унижению... В ней ведь живы подавленные инстинкты мещаночки, мечтающей о респектабельной, спокойной жизни с законным мужем, ей, может быть, больше всего хочется быть принятой на равной ноге в «порядочном обществе». И вот на этой-то тяге к «нормальному» человеческому существованию, которого она лишена в силу своего положения парии, и спекулирует умный, дальновидный сенатор.

Когда не помог ни подкуп деньгами, ни избиение в полицейском участке, ни провокации подосланного любовника, сенатор приглашает ее, как настоящую леди, в свой почтенный семейный дом, он разговаривает с ней, как с равной, взывает к ее чувствам американской «патриотки», он заставляет ее растрогаться слезами жены, почтенной седовласой дамы, которая обещает ей подарить свою карточку с трогательной надписью. Он обрабатывает ее душу цинично и ловко. Он вырывает у нее подпись под фальшивым признанием.

Лиззи становится «сенсацией». Ее фотографируют репортеры, она должна выступить перед объективом телеаппарата... Она героиня дня...

Но совесть маленького человека, на секунду усыпленная ухищрениями сенатора, вновь восстает против этой лжи. Когда обезумевшие банды куклуксклановцев преследуют негра, она дает ему у себя убежище и находит в себе мужество и силу отречься от своего ложного признания и выступить на защиту правды.

В пьесе 1946 года Лиззи оказывается побежденной: негра убивают, она же, обессиленная, падает в объятия своего случайного любовника — племянника сенатора. Бунт маленького человека оказывается бессильным. Силы фашизма торжествуют.

В сценарии 1952 года Сартр резко изменил не только финал, но и расширил рамки своей двухактной камерной пьесы, вводя в нее атмосферу и подробности реальной американской действительности, ту правду жизни, которая придала произведению и большую художественную выразительность и политически точный прицел.

Рецензия на этот фильм, если автор ее попытается выразить основное его содержание, могла бы начинаться так:

«Ты знаешь, как я смотрю на эту проклятую богом страну, которую так любил, пока не знал ее... Там нет ни государей, ни дворянства, а все люди равны, все одинаковые мужики... за исключением, конечно, нескольких миллионов черных или коричневых существ, с которыми обращаются как с собаками. Собственно, рабство, упраздненное в большинстве Северо-Американских штатов, возмущает меня не так сильно, как грубость обращения со свободными неграми и мулатами. Каждый, кто происходит от негра, хотя бы в самой отдаленной степени, и если даже не цвет его кожи, а только облик обнаруживает подобное происхождение, подвергается жесточайшим оскорблениям, о каких мы в Европе не имеем и понятия. При всем этом американцы хвастаются своим христианством и посещают церкви усерднее других народов... Материальная польза — вот их настоящая религия, а деньги их бог, их единственный всемогущий бог. Конечно, есть и там благородные сердца, которые вдвойне оплакивают всеобщее корыстолюбие и несправедливость. Но если бы эти лучшие люди вздумали восстать против большинства, то были бы обречены на мученичество, о каком и не снилось европейцу...».

Эти гневные слова принадлежат моему спутнику Гейне, который тогда уже, в 1830 году, проницательной силой своего таланта угадал и заклеймил американский неофашизм.

Даже прославленный Рене Клер, художник честный, но всегда стремившийся в своих произведениях уйти от жгучих проблем современности (за исключением, пожалуй, «Последнего миллиардера» и «К нам, свобода», где он по-своему откликнулся на запросы жизни), в своем фильме «Красота дьявола» попытался решить извечную фаустовскую тему с позиций, свидетельствующих о глубоких раздумьях и встревоженном сердце художника.

Рене Клер решил рассказать историю о новом Фаусте и Мефистофеле. По своей привычке он избрал местом действия некую выдуманную страну, полуфеодальное княжество (впрочем, весьма напоминающее некоторые современные республики), и, вырядив своих персонажей в фантастические костюмы конца XIX века, поставил вполне современную проблему о судьбе науки, попадающей: в прямую зависимость от власть имущих. Это дало повод некоторым критикам справедливо рассматривать рассказанную притчу как результат раздумий художника над судьбой таких изобретений, как атомная энергия, попавших в руки истерических поджигателей войны.

Фауст в фильме Клера работает, конечно, не над атомной энергией, а над пресловутым философским камнем, превращающим песок в золото. Следуя легенде, Фауст продает свою душу дьяволу и добивается успеха. Тогда-то и начинается наиболее интересная часть фильма. Мефистофель показывает Фаусту в зеркале его будущую судьбу. Это трагический и печальный рассказ о том, как ученый перестает быть хозяином своего открытия, как оно становится источником неслыханных бед и разрушений для народов, как сам ученый превращается в преступника, в безумного и одинокого диктатора на одичавшей, израненной земле, среди руин и хаоса пожарищ...

Судьба Фауста трагична. Его изобретение не приносит ему ничего, кроме страданий, и когда он пытается заставить дьявола отступить от своего контракта, то единственной силой, которая приходит ему на помощь и оказывается способной разрушить все козни Мефистофеля, является народ.

Тема народа впервые возникает в творчестве Рене Клера. Правда, изображает он его пока еще в виде безликой массы. Но самый факт оценки народной силы свидетельствует о возрастающей моральной зрелости художника п попытке выйти из узкого мирка забавных фантошей.

Фильм превосходно сыгран Мишелем Симоном в роли Мефистофеля и замечательным актером Жераром Филипом в роли Фауста.

Однако это не совсем точно. Клер прибегает к остроумному приему: старого Фауста играет вначале Мишель Симон, п дьявол появляется в виде обольстительного Филипа. Но Фауст молодеет, и они меняются ролями. Так пластически разрешена проблема возвращения молодости Фауста.

Фильм изобилует интересными режиссерскими решениями и является, безусловно, одним из самых значительных произведений послевоенной французской кинематографии.

В фильме «Ночные красавицы» Рене Клер, вместе с тем же Жераром Филипом, опять несколько отходит от больших тем современности, но проблема, поставленная в нем, очевидно, существенна и мучительна для художника-идеалиста. Это проблема взаимоотношений мечты и реальной жизни.

Одинокий провинциальный учитель музыки живет в мире грез, и ему кажется, что далекое прошлое гораздо более романтично, чем суровая жизнь, окружающая его. Попадая в своих сновидениях в четыре различные эпохи: 900-е годы, в эпоху романтизма, Французской революции и трех мушкетеров, он убеждается в том, что каждая из них обладала своей реальностью, не менее жестокой и грубой, и он с удовольствием возвращается от своих ночных грез в наши дни, находя и в них, наконец, свою прелесть.

Наивно, шутливо и не очень глубоко, но все же последовательно Рене Клер и здесь пытается найти выход из .«башни из слоновой кости», нащупать свой путь к большой жизни, окружающей его.

Недавно Клер выпустил книгу «По зрелому размышлению» [1], избрав для ее построения своеобразную форму диалога с самим собой.

В начале своей карьеры Клер усердно занимался кинопублицистикой и критикой, систематически освещая все новинки кинематографии в еженедельном журнале. Он приводит отрывки из этих своих старых статей и рядом помещает комментарии к ним, в которых иногда опровергает, а иногда и подтверждает выводы, содержавшиеся в этих статьях. Так, в беседах Рене Клера 20-х годов и Рене Клера 50-х годов выясняется и уточняется целый ряд фактов, важных для понимания истории и развития французского и мирового киноискусства.

Выводы из книги Клера в целом, пожалуй, негативны и овеяны меланхоличной грустью воспоминаний об эпохе немого кино. Клер был всегда последовательным борцом против коммерциализации

[1] Издана в русском переводе Государственным издательством «Искусство» — Рене Клер, Размышления о киноискусстве, 1958.

киноискусства, против засилия в кинопромышленности той голливудской методики, с которой он столкнулся сам за время своего вынужденного изгнания из Франции, где он не мог найти денег для постановки своих фильмов. Наиболее яркие страницы книги наполнены горечью и резкими словами осуждения в адрес голливудских киномагнатов. Сквозь нарочитую сдержанность автора то и дело прослушивается настоящий крик человеческого отчаяния, негодования художника, вынужденного приспосабливать свой талант в угоду той системе, которая рассматривает кино только как средство выкачивания наибольших прибылей из доверчивого зрителя.

Заговорив о прибылях, нельзя обойти молчанием и те новинки кинотехники, которые стали сейчас главным источником их пополнения.

Последняя нашумевшая сенсация — это широкий экран, или синемаскоп. Вокруг синемаскопа кипят страсти. Так же как при появлении звукового кино, мнения резко разделились. Одни считают эту новинку лишь рекламным трюком, другие предсказывают широкому экрану не менее широкое распространение.

История этого изобретения любопытна. Оно родилось во Франции, и впервые мы узнали о нем в 1937 году, когда профессор Кретьен запатентовал новый объектив, названный им «гипоргонаром». Тогда же французский режиссер Отан-Лара впервые попробовал применить этот объектив и снять новым способом короткометражный фильм по рассказу Джека Лондона. Однако изобретение требовало больших капиталовложений для переоборудования кинотеатров. Французские капиталисты не поверили в него, и профессор Кретьен вынужден был продать изобретение подвернувшемуся вовремя представителю американской фирмы «XX век-Фокс». Американцы положили изобретение в долгий ящик и лишь спустя шестнадцать лет, когда голливудские фильмы из-за их стандартного низкого качества стали терять зрителя и появился смертельно опасный конкурент — телевидение, фирма решила рискнуть. Она оборудовала несколько экспериментальных кинотеатров, из них два в Париже, и начала демонстрацию первого синемаскопического боевика «Туника».

Сюжет этого фильма спекулирует на религиозных чувствах западного обывателя. Это история о том, как одному из римских патрициев во время распятия Христа достался кусок его окровавленной туники и как обладатель «амулета» вследствие этого перешел в христианство и умер в пасти льва на арене Колизея вместе со своей прекрасной возлюбленной христианкой. Но дело было не в

сюжете. Фильм имел оглушительный коммерческий успех, побив все рекорды сборов как в Америке, так и в Европе.

Что же такое синемаскоп? Представьте себе экран, вытянутый в длину, то есть примерно три нормальных экрана, поставленных один рядом с другим. Таким образом, вместо четвертой стенки в кинотеатре вы как бы видите огромную щель в мир. Изображение на этом экране получается таким, каким вы видите мир обыкновенным глазом в жизни, даже, быть может, несколько шире. И скажу прямо, как бы ни относиться к этому изобретению и рекламной шумихе, поднятой вокруг него, это производит большое впечатление, особенно в тех случаях, когда панорамичен сам объект изображения. Французские кинематографисты пошли по правильному пути. Они выпустили фильм под названием «Большие горизонты» (режиссер Марсель Ишаак). Это не сюжетный фильм, а лишь демонстрация возможностей нового способа съемки. Так же как на заре кинематографии Люмьеру было достаточно снять подход поезда, для того чтобы исторгнуть крики удивления и восторга у зрителей, так и сейчас, когда камера, оборудованная «гипоргонаром» и поставленная на машину, просто фотографирует въезд на площадь Согласия и поворот на Елисейские поля, зал разражается аплодисментами. В этом же экспериментальном фильме заснят с самолета подъем на Монблан. Эти документальные кадры действительно убеждают в том, что синемаскоп открывает новые горизонты. Природа становится стереоскопической, она как бы окружает вас... Экран превращается в грандиозную фреску, способную вместить и разворот баталий, и караваны в пустынях, и морской шторм, и просторы целинных земель.

Однако не следует забывать, что фреска — это один из специфических видов изобразительного искусства и художники обращаются к самым разнообразным форматам своих произведений, исходя из требований идейно-сюжетного порядка. Джиоконда не нуждается в формате фрески. Киноискусство оперирует прежде всего человеком, и поэтому с интересом ожидал я демонстрации художественных фильмов, для того чтобы посмотреть, как разрешается в синемаскопе проблема крупного плана и вообще игровых сцен.

На фестивале в Каннах американцы продемонстрировали два игровых фильма: «Буря под водой» и «Рыцари круглого стола». Первый фильм якобы на современную тематику, именно «якобы», потому что вряд ли можно назвать актуальной историю двух враждующих между собой артелей, добывающих губки в одном из мексиканских заливов. Главным аттракционом фильма являлась съемка

морского дна, где среди рифов, медуз и рыб происходила схватка двух соперников из-за прелестей некоей девицы. Действительно,, первые две минуты погружения в воду, когда весь экран заполняется панорамой морского дна, производили любопытное впечатление. Однако эффект быстро приедался, а когда действие переносилось на сушу, то беспомощность режиссера и оператора в мизансценах и композиции кадра становилась настолько очевидна, что непонятно, зачем и почему этот фильм был снят синемаскопом.

Еще большее убожество являл собой и второй исторический фильм— «Рыцари круглого стола». Там даже широкий экран не мог спасти глупый, примитивный сюжет и плохо поставленные батальные сцены. Никакой попытки не было сделано американскими режиссерами и операторами, для того чтобы освоить и использовать новое средство выразительности, попавшее в их руки.

Можно сказать с уверенностью, что синемаскоп оказался не по плечу голливудским дельцам, и эстетические проблемы, возникающие вместе с широким экраном, не только не разрешены, но даже и не намечены. Однако, мне кажется, что из-за этого не стоит презрительно и скептически относиться к синемаскопу. Он находится на той же стадии развития чисто технического аттракциона, какую переживало звуковое и цветное кино на первых этапах.

Попытки раздвинуть рамки экрана известны нам и до синемаскопа. Так, Абель Ганс построил грандиозный триптих для демонстрации своего фильма «Наполеон». Еще ранее, на заре кинематографии, братья Люмьер сконструировали гигантский экран для Всемирной выставки 1900 года. Передовая техническая мысль работает и сейчас не только над усовершенствованием технических качеств синемаскопа, но и над возможностями изменять форму экрана, то сужая, то расширяя его, в зависимости от требований сюжетного' и монтажного построения фильма. Теоретически, надо думать,. именно этому способу, условно именуемому «вариа», то есть изменяющемуся экрану, и принадлежит будущее. Синемаскоп технинески сравнительно прост. Для его применения не требуется радикального изменения съемочной и проекционной аппаратуры и стандартов пленки. «Гипоргонар» Кретьена — это оптическая приставка во время съемки, как бы сплющивающая изображение и втягивающая его в обычный формат кадра, а при проекции вновь расплескивающая его на широкий экран.

С огорчением узнал я, что первый французский фильм, который снимается новой техникой, посвящен фиксации... канкана. Право, не стоило столько лет трудиться профессору Кретьену над своим •объективом, чтобы заглядывать под юбки танцовщиц из Мулен-Ружа.

Впрочем, канкан и в прямом и переносном смысле вмешивается не только в новую технику. Жестокие и беспощадные законы коммерческой кинематографии уродуют судьбы талантливых художников. С горечью наблюдал я эволюцию одного из них, напоминающую своим трагизмом страницы бальзаковских романов.

Это случилось, когда мы передавали французской Синематеке наш подарок — двенадцать советских фильмов. Надо сказать, что Синематека — это превосходно организованное учреждение, благодаря энергии своего основателя и генерального секретаря Анри Ланглуа обладает очень хорошим и полным собранием классических произведений мирового киноискусства. В трех этажах здания Синематеки разместилась с любовью организованная выставка по истории французского киноискусства. В просмотровом зале целый год демонстрируются циклы классических кинофильмов. В кинотеке вы можете получить сведения о всех событиях, людях и датах мирового киноискусства. Но французская цензура, вообще с неохотой пропускающая советские кинофильмы и особенно свирепствующая с 1936 года, преградила доступ не только на экран, но и в Синематеку произведениям советской кинематографии. Это, кстати, вызвало чудовищные искажения и пробелы, допускаемые в многочисленных историях киноискусства, опубликованных во Франции, так как французские зрители и критики очень плохо и неполно знают советское киноискусство после 1936 года.

Наш скромный подарок послужил началом восполнения этих пробелов. Совет фильмотеки пригласил на это маленькое торжество видных деятелей французского кино. Я с удовольствием еще раз пожал руку Абелю Гансу. Мы с ним сдружились еще в ту пору, когда в 1934 году он выпускал мой фильм «Златые горы» на парижские экраны. Правда, после второго сеанса фильм был реквизирован французской полицией, но у меня сохранились самые лучшие воспоминания о той сердечной симпатии, с которой относился этот ветеран французского киноискусства к советской кинематографии.

С тех пор судьба Абеля Ганса развивалась трагично. Критика упрекала его в безвкусице, в литературщине (некоторые фильмы Ганса действительно грешили излишним символизмом и наивными аллегориями). Продюсеры, сговорившись, отказали ему в работе под предлогом его расточительности. Повторилась история с Эриком Штрогеймом, изгнанным в свое время из Голливуда потому, что

он, так же как и Ганс, пытался защищать свое право художника на эксперимент, на творческую свободу.

Ганс с горечью рассказывал мне о годах безработицы, о том, что он всеми забыт, что его сделали живым мертвецом, — так сказал он сам о себе, выступая на траурном вечере, посвященном памяти недавно умершего режиссера Жака Эпштейна. А ведь не кто иной, как Абель Ганс был первым изобретателем того, что сейчас называется стереозвуком, того, что называется сейчас широким экраном. Он всегда был неутомимым техническим новатором, но его изобретения никогда не находили поддержки среди французских коммерсантов, считавших его сумасшедшим мечтателем и неисправимым фантазером.

Сейчас Гансу дали возможность снять фильм, и это только потому, что он опять изобрел новую приставку к объективу, названную им «пиктограф», позволяющую сохранять фокусную резкость при одновременной съемке объектов, как расположенных непосредственно перед объективом, так и в глубине кадра. За это изобретение ему была присуждена премия Французского общества изобретателей. Но сюжет, который вынужден был взять Ганс для экранизации, опять-таки не соответствует ни характеру, ни размаху его дарования. Это всего-навсего лишь инсценировка популярной пьесы Дюма «Нельская башня». Боюсь, что даже участие таких актеров, как Пьер Брассёр и итальянская «звезда» Сильвана Пампанини, не спасет фильм от растлевающего влияния коммерциализации.

В тот же день в Синематеке мне пришлось столкнуться еще с одной из «теней прошлого». Ко мне подошла скромная, небольшого роста, пожилая женщина, в старомодной черной шляпке и, протягивая руку, сказала: «Я давно хотела познакомиться с Вами. Меня зовут Мюзидора».

Сколько воспоминаний нахлынуло на меня, когда я услышал это имя, когда-то гремевшее на экранах всего мира. Мюзидора, она же Ирма Ван, героиня прославленного серийного фильма «Вампиры» режиссера Фейада, где она блистала в своем черном трико, плотно обтягивавшем ее стройную фигуру... Я с уважением пожал руку этой превосходной актрисе, имя которой сводило с ума целое поколение молодых зрителей. Сейчас мадам Мюзидору лишь изредка приглашают в Синематеку... Она появляется со своей скромной, застенчивой улыбкой, напоминая своим присутствием о славной истории французского кино и о бесславном конце престарелых актеров, которых ожидает в этом жестоком капиталистическом мире одиночество и забвение.

Впервые я встретился с ним в 1946 году, когда он играл Судьбу. Так была обозначена эта роль среди персонажей фильма Марселя Карнэ «Двери ночи».

Он появлялся в первых же кадрах кинокартины в вагоне парижского метро, и я сразу запомнил его узкое, худощавое лицо с пристальными серыми глазами.

Простое лицо среднего француза, но за ним чувствовалась особая наполненность, значительность, интенсивная жизнь. Неукротимая мысль, какая-то почти гипнотизирующая волевая сила проступала сквозь спокойствие пристального взгляда.

У него была трудная роль: он проходил через фильм, как полупризрак, наигрывая простенькую и наивную мелодию на губной гармонике, появляясь, как знак судьбы, то в бистро, то на пустынных ночных улицах перед обреченными на гибель любовниками.

Пожалуй, только он один, тогда еще малоизвестный актер Жан Вилар, смог сыграть такую странную роль, возникшую в прихотливой фантазии авторов, придавая этому полумистическому, условному персонажу убедительную реальность.

Шутка ли сказать, сыграть Судьбу? Но, как умный и тонкий актер, он и не пытался сыграть невозможное. В его исполнении Судьбой становился обыкновенный парижский бродяга, в меру циничный, ироничный, прошедший, как у нас говорят, «огонь, воду и медные трубы», и казалось, что* за его холодным аскетизмом скрывается не литературная выдумка, а годы настоящей безработицы и, быть может, горячее сердце нищего поэта.

Жан Вилар — имя, которое следовало запомнить, и я поставил крестик на полях программы.

Это имя вскоре прогремело на всю Францию. Актер и режиссер, патриот французского искусства, он был одержим идеей создания настоящего национального театра, который мог бы противостоять как академизму Комеди Франсэз, так и коммерческому репертуару Больших бульваров.

Но для создания такого организма нужны были энтузиасты и... деньги. Первые нашлись, и это не удивительно, так как, по сообщениям парижской прессы, из шести тысяч французских актеров лишь десять процентов. зарабатывают суммы, позволяющие им сводить концы с концами; двадцать пять процентов получают гонорар, не превышающий пятидесяти тысяч франков в год, что равняется

примерно среднему прожиточному минимуму в месяц, а остальные находятся в состоянии перманентной безработицы, изредка прерываемой заработками то на радио, то на телевидении, или в случайных спектаклях.

Поэтому на клич Вилара откликнулись талантливые актеры разных поколений, но с деньгами вопрос обстоял значительно хуже.

Где набрать их столько, чтобы снять театральное помещение, соответствующее замыслам постановщика?

И Вилар решил пойти непроторенным путем. Первые спектакли Национального народного театра состоялись в 1947 году под открытым небом, на дворе папского дворца одного из красивейших городов Франции — Авиньоне.

Монументальная архитектура французского средневековья оказалась в гармоничном соответствии с творениями Шекспира и Мольера, которыми открылся Авиньонский фестиваль.

Как пришел художник к этому, казалось, столь неожиданному решению — осуществить свои замыслы в столь непривычной обстановке папского дворца? Случайность или закономерность диктовала ему выбор первых пьес театра?

Биография Вилара подсказывает нам, что эти решения возникли не случайно.

Жан Вилар родился 25 марта 1912 года в городе Сэт, в семье мелкого коммерсанта, мечтавшего сделать из своего сына скрипача. Уже в двенадцать лет Вилар дебютировал в качестве первой скрипки маленького джаз-оркестра (о чем он сам рассказывает с гордостью).

Школьная, а затем и студенческая жизнь протекала своим чередом до того момента, когда однажды, в 1932 году, один из приятелей завел его на репетицию в театр «Ателье», где Шарль Дюллен, один из лучших режиссеров Франции, готовил свой новый спектакль «Ричард III» Шекспира. В этот день Вилар «заболел» театром.

Он устроился статистом в «Ателье» и через три месяца дебютировал в маленькой роли в пьесе Мюссе «С любовью не шутят». К его удивлению, он был замечен Дюлленом, и Вилар па всю жизнь запомнил его слова: «Когда ты немного распрямишься, ты будешь совсем неплох. Продолжай и готовь Гамлета».

Молодой актер начал работать над ролью Гамлета, но никакого «чуда» не случилось. Он так и не сыграл датского принца, зато подвизался регулярно в эпизодических ролях — в «Юлии Цезаре»

Шекспира, «Дельце» Бальзака и других пьесах, внимательно присматриваясь к вдохновенной и кропотливой работе своего учителя.

Современный французский театр очень многим обязан Дюллену. Не говоря о том, что сам он был превосходным актером и изобретательным постановщиком, он обладал к тому же редким талантом педагога — именно из «Ателье» вышли такие актеры, как Жан Луи Барро, Маделен Робинсон, Жюльен Берто и многие другие, ставшие впоследствии гордостью французской сцены.

В 1937 году военная служба прервала театральную карьеру молодого актера и лишь в 1940 году, после падения Парижа, в черные дни Франции, Вилар, демобилизованный из армии, вернулся к театральному искусству.

Вместе со своими друзьями, молодыми актерами, он организовал бродячую труппу «Рулотт», с которой и стал странствовать по деревням Франции.

Каждый вечер играли они по дворам маленьких гостиниц, на танцевальных площадках, в бараках, на случайных подмостках любительских сцен, а то и просто на открытом воздухе, на маленькой узкой площади провинциального городка.

Катрин Валонь — будущий биограф Вилара — писала: «Этот эксперимент был, несомненно, решающим в формировании молодого Жана Вилара. Он приучился воссоздавать сценические условия там, где к этому не было ничего готово. Нужно было импровизировать каждый вечер и менять мизансцены сообразно новой обстановке. А самое главное, возникал контакт с публикой, которая смеялась громко, но которую можно было легко растрогать, с публикой, состоящей из маленьких людей, не привыкших к театральным зрелищам, ибо оно составляло для них роскошь, недоступную в их обыденной жизни.

Теперь понятно, что мог извлечь будущий директор Национального народного театра из этих скитаний...

Важность «Рулотт» в формировании Жана Вилара как режиссера сказалась еще и в том, что каждый из участников труппы имел возможность проверить на практике свои режиссерские способности и замыслы».

Да, очевидно, в творческой биографии Вилара это каждодневное общение с народом, переживавшим в эту эпоху трудные времена, когда горечь и обида от предательства правящих кругов Франции перемешивалась с ненавистью к фашистским поработителям, когда вера народа в свои силы, в свое будущее медленно

^накапливалась, как силы у тяжелобольного, принесло режиссеру огромную пользу.

Это общение наложило отпечаток на все его творчество, связало накрепко его творческую судьбу со своим народом, заставило искать новые формы, близкие и понятные народу.

В 1943 году, вернувшись в Париж, Вилар впервые полностью самостоятельно поставил спектакль в трудных условиях полулюбительской сцены. Цены на места не были установлены. Каждый зритель, как во время ярмарочных представлений, платил столько, сколько мог. Сбор первого вечера составил четыреста франков и пятьсот — во второй.

Третье представление было запрещено на основании протеста Общества авторов, защищавшего права профессионального театра, который закупил право постановки этой пьесы.

Это была «Пляска смерти» Стриндберга, в которой сам Вилар исполнял одну из главных ролей.

Ирония судьбы заключалась в том, что Вилар, мечтавший о монументальных народных спектаклях, вынужден был следующие «свои постановки осуществить в парижском театре, который назывался «Карманини», настолько он был мал по своим размерам.

Большая слава пришла к Вилару только в 1945 году, по окончании войны, когда поставил он в театре «Вье Коломбье» («Старая голубятня») пьесу английского поэта Т.-С. Элиота «Убийца в соборе».

За эту работу Вилару была единогласноприсужденатеатральная премия, учрежденная критиками.

В этом спектакле он впервые встретился с художником Леоном Гишиа, который стал впоследствии его постоянным сотрудником в Национальном народно?,! театре.

Когда два года спустя Вилару предложили возобновить эту постановку в условиях Фестиваля искусств, задуманного в Авиньоне, режиссер после некоторых раздумий принял это предложение, но не захотел повторять свою старую работу, а предложил новый репертуар, состоящий из пьес Шекспира, Корнеля, Мольера и Клоделя, к которым были добавлены такие редко идущие пьесы, как «Смерть Дантона» Бюхнера и «Принц Фридрих Гомбургский» Клейста.

Игра в необычных условиях папского дворца поставила перед Виларом и его сотрудниками новые задачи. «Нам нужно было, — писал Вилар, — изменить театральную архитектуру не только самого зала, но и сцены. В театре, пришедшем к нам от итальянцев, пространство сцены всегда оставалось замкнутым, к нему нужно было приспосабливаться. В Авиньоне нужно было изобрести новую сцену».

И Вилар ее изобрел. Это была большая площадка, глубоко выдававшаяся вперед в зрительный амфитеатр. Она как бы образовывала просторный просцениум без рампы, и всего лишь две ступени отделяли его от первого ряда.

В глубине планшета сцены находился второй более узкий подиум, к которому вели с обеих сторон два ступенчатых схода.

На этой огромной сцене не было никаких декораций; только свет и необходимые по ходу действия аксессуары, и яркие пятна костюмов составляли ее сценическое убранство.

Центр тяжести постановки был перенесен на актеров. Так родился стиль Национального народного театра.

Впоследствии эту конфигурацию сценической площадки Жан Вилар целиком перенес на сцену Дворца Шайо, в котором он обосновался в 1951 году.

Название «Национальный народный театр» не было изобретено Виларом. Известный деятель и реформатор французского театра Фирмен Жемье еще И ноября 1920 года, в день погребения праха Неизвестного солдата под сводами Триумфальной арки, дал первый спектакль, в символической форме изображавший различные моменты истории Франции. В этом своеобразном зрелище отдельные его части были объединены народными Песнями, исполняемыми огромным хором.

Это был день рождения Национального народного театра, как назвал его Фирмен Жемье.

Но инициатива Жемье не была поддержана. Он вынужден был перейти в театр «Одеон». Идея Жемье о создании Народного театра, подвергавшаяся в то время ожесточенным нападкам правых- буржуазных критиков, была воплощена лишь много лет спустя Виларом, сознательно окрестившим свой театр тем именем, которое дал ему его зачинатель.

Интересно отметить, что с первых же моментов своего возникновения театр Вилара не ограничился только привычными формами спектакля. Он искал различные пути к сердцу зрителя. Он шел навстречу зрителю не только в переносном, но и в буквальном смысле этого слова.

Актеры театра, как правило, еженедельно участвовали в народных праздниках, в концертах на открытом воздухе, проводимых по французской традиции в часы субботнего отдыха. Театр часто и

легко снимался.с насиженного места и уезжал в гастрольные поездки по стране.

Когда помещение Дворца Шайо было занято под заседания . Объединенных наций, театр предпринял большую поездку по городам Франции, Эльзаса, Бельгии, Люксембурга и Германии, выступал перед многотысячной аудиторией на городских площадях и на аренах цирков.

И это дало основание Жану Вилару семь месяцев после первого спектакля его театра написать следующие строки:

«Да, существует во Франции изумительный зритель, и в большинстве своем состоящий из тех, кто редко посещает театр. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно было присутствовать на «уик-эндах» в Женнвильер, на вечерах в Клипга, достаточно был» общаться с тысячами зрителей Кольмара, Лиона, Сюржа или Женнвильера, достаточно прочесть письма рабочего-металлиста, гравера, торговца из Обервиле, фабричного ' труженика, профсоюзного работника, табачницы, монтера и т. д. и т. д. (я перечисляю профессии авторов первых писем, полученных после спектакля в Женнвильере), для того чтобы окончательно убедиться, что театр для них — это не только развлечение, не только предмет роскоши, но настоятельная потребность для каждого мужчины, для каждой женщины».

Жан Вилар поверил в то, что широкому французскому зрителю осточертели и скабрезные фарсы театров Бульваров и переводная макулатура бродвейских «боевиков».

Продолжая и развивая славные традиции Народного театра, о котором мечтал Ромен Роллан и осуществил впервые Фирмен Жемье, он предложил французскому народу прежде всего бессмертные шедевры Корнеля и Мольера, Гюго и Шекспира.

И, к удивлению парижских снобов и коммерсантов от театра, ТНП стал действительно народным и самым популярным театром Франции.

О росте популярности театра среди не только интеллигенции или учащейся молодежи, но и рабочего зрителя свидетельствует, например, тот красноречивый факт, что рабочие фабрики Рено в 1953 году запросили на премьеру «Лорензаччо» Мюссе всего лишь 30 мест, а 18 месяцев спустя, в ноябре 1954 года, на этом же спектакле организованно присутствовало уже 2730 рабочих завода.

Конечно, успеху театра в первую очередь способствовали художественность его спектаклей и выбор репертуара. Однако не

следует забывать, что театр сделал все от него зависящее, чтобы его спектакли стали доступными для самых широких слоев зрителей.

Заповедь Станиславского и Немировича-Данченко о том, что театр начинается с вешалки, нашла свое воплощение и в работе ТНП.

В условиях капиталистического государства не так-то легко ежевечерне заполнить огромный, вмещающий до трех тысяч зрителей зал Дворца Шайо.

Здесь понадобилось и значительное удешевление цен на билеты и такие «мелкие» реформы, как уничтожение обязательных чаевых для билетерш, бесплатные программы-либретто с содержанием пьес, образцовое обслуживание зрителей, желающих заказать или получить билеты, серия книг и статей, издаваемых самим театром и пошулярвдирующих его эстетические взгляды.

ТНП входит в разряд театров, субсидируемых правительством. Однако если дотация Гранд Опера я Опера Комик составляет 1119 миллионов франков, Комеди Франсэз— 345 миллионов франков, то правительственная помощь ТНП выражается всего лишь в 52 миллиона франков в год.

Мне довелось побывать на нескольких спектаклях ТНП. Огромный поток людей спускается по эскалаторам в подземный зал Дворца Шайо. Он не очень уютен, но грандиозен. По своей конфигурации он напоминает наш Театр Советской Армии, но места в нем расположены не амфитеатром — над партером нависает просторный и вместительный балкон.

Зеркало сцены больше, чем у нашего Большого театра, и поначалу меня охватили сомнения, как может актер играть тонко и нюансированно в этих акустических условиях.

Занавеса нет. Сцена убрана черным бархатом. Середина помоста поднята, на чуть покатой площадке несколько стульев. На портале поблескивают позолоченными буквами строфы из стихов Валери, несколько туманные и многозначительно возвышенные — о слиянии духа театра с духом зрителя.

В этот день шел «Рюи Блаз» Гюго в постановке Вилара с Жераром Филипом в главной роли. Обернувшись на зрительный зал, я отметил, что к моменту начала представления не осталось ни одного свободного места, хотя это был рядовой, будничный спектакль.

Раздался гонг, все погрузилось в темноту, возникла странная, чуть дисгармоничная, но в то же время по-своему торжественная

музыка. Она исполнялась не оркестром (на содержание которого у театра нет средств), а по радио, очевидно, записанная на магнитофон.

Под звуки этой музыки из темноты медленно выступили, выхваченные лучами прожекторов неподвижные, застывшие фигуры испанской королевы и придворных дам, в глубине сцены прорезался силуэт старинной решетки, и мы перенеслись в атмосферу Мадрида конца XVII века.

Принцип построения спектакля становился все яснее й яснее. Декорации почти отсутствовали. Они даже и называются здесь «сценическими диапозитивами». Их автор, художник Камилл Жеманже, ограничивается каждый раз лишь скромными, но характерными намеками.

Иногда это окно, иногда колонна, а иногда — и просто прорезь. синего неба в черном бархате.

Лаконично, строго и со вкусом.

Центр зрелищной тяжести перенесен на костюм работы художника Леона Гишиа. Это единственные цветные пятна на черном фоне. Аксессуары и мебель также сведены к минимуму. Только самое необходимое — стол, стул, канделябр — почти как в китайском спектакле, не хватает только «невидимых» слуг-помощников.

Это театр прежде всего актера и, как всегда у французов, театр слова. Мизансцены просты, хотя и весьма продуманы, но нигде не нарочито театральны.

Акустически помещение оказалось превосходным. Актерам нет нужды форсировать голос, их отовсюду хорошо слышно, и звонкие стихи Гюго безраздельно завладели зрительным залом.

Можно спорить и не соглашаться с несколько декламационной манерой игры французских актеров, здесь она значительно менее подчеркнута, чем в Комеди Франсэз, но все же присутствует в спектаклях и этого театра. Однако мне показалась ощутимой разница между блестящими фиоритурами актеров Комеди Франсэз и каскадами певучей речи, наполненной у актеров ТНП внутренней страстностью и динамикой мысли.

Об общих признаках манеры игры французских актеров хорошо сказано у Гейне:

«Что же касается, собственно, игры французских актеров, то они превосходят своих сотоварищей во всех странах именно по той естественной причине, что все французы рождены актерами. Они так легко входят во все жизненные роли и всегда так удачно драпируются, что сердце радуется, глядя на них,

Все французы представляют собою избранную труппу, и вся французская история кажется мне иногда громадной комедией, которая, впрочем, разыгрывается ко благу человечества. В жизни, как и в литературе, как и в художественном творчестве французов, преобладает театральный характер».

Жерар Филип в выигрышной, но трудной роли Рюи Блаза сохраняет естественность, простоту и наивность, которые делают его столь обаятельным на экране, но здесь к ним прибавляется ненаигранная пылкость. Его темперамент, иногда несколько скованный условиями игры перед киноаппаратом, здесь раскрывается во всей своей стремительности.

Вилар не рискует нарушить традиции французской сцены, поэтому знаменитый монолог об Испании Жерар Филип произносит на самом краю просцениума, лицом в зрительный зал, почти как отдельный концертный номер.

Однако этот монолог так прочувствован, продуман и, как мы бы сказали по нашей терминологии, «пережит» актером, что гневные, страстные и печальные строки Гюго об истерзанной Испании звучат с новой силой.

И гром аплодисментов, которыми покрывает зрительный зал конец монолога, кажется данью восхищения и уважения не только актеру-мастеру, но и художнику-современнику, сумевшему силой своего таланта воссоздать в эти минуты и сегодняшний образ многострадального, но гордого и непокоренного народа Испании.

В эти минуты театр Вилара оправдывает свое название — Народный.

Достойным партнером главного героя показал себя Даниэль Сорано, игравший роль дона Сезара де Базана.

Сорано также виртуозен по технике, но он более приземлен, мы бы, пожалуй, сказали — реалистичен, к тому же он обладает незаурядным комедийным дарованием. В нем воплощен галльский народный дух с его иронией, насмешливостью и здоровым скептицизмом.

Меня так согрело дыхание этого зрительного зала, резко отличающегося от других парижских театров, что на следующий день я пришел посмотреть «Дон-Жуана» Мольера.

Театр был опять переполнен. Так убедительно опровергалась легенда о том, что парижский зритель якобы не любит серьезного театра, а на французскую классику ходят лишь провинциалы.

Я еще раз наглядно убедился, что театр Вилара имеет свою широкую аудиторию, разнообразную по составу и представляющую,

несомненно, лучшую часть французских трудящихся и интеллигенции.

«Дон-Жуан» был разрешен теми же сценическими методами, с той же, даже еще большей, скромностью в обстановке, с той же геометрической, но не подчеркнутой простотой мизансцен. Те же яркие, но со вкусом отобранные пятна костюмов, тот же примат актерского исполнения на площадке.

Вилар, исполняющий в этом спектакле роль Дон-Жуана, отказался от трактовки произведения Мольера как «комедии-балета».

В этом отношении спектакль представляет полную противоположность мейерхольдовской интерпретации «Дон-Жуана» на сцене Александрийского театра.

Дон-Жуан в исполнении Вилара — не беззаботный жуир, изящно протанцевавший свою жизнь вплоть до роковой встречи со статуей Командора, а ироничный и иногда циничный скептик, чуть усталый, но в то же время жестокий и хладнокровный человек, с несколько даже философским складом ума. Он не столько легкомыслен и даже безрассуден, сколько расчетлив и ожесточен.

Он действительно не верит ни в дьявола, ни в бога, он презирает и сентиментальность и опасность, он разочарован во вселенной и в женщинах — это игрок, бросивший вызов судьбе.

Вся комедия и ее персонажи трактованы совершенно реалистично. Собственно, комедийную нагрузку несет один только Сганарель, в таком же блестящем исполнении Даниэля Сорано. Фигура Командора трактована без всякой инфернальности. Это персонаж, закованный с ног до головы в белые латы, конкретный соперник и враг Дон-Жуана.

Спектакль этот умный, строгий, в целом, может быть, менее волнующий, чем «Рюи Блаз», но по-своему обаятельный и увлекательный.

Если с Виларом я познакомился на экране, тогда, когда довелось ему исполнять роль Судьбы, то Мария Казарес впервые предстала передо мною в облике Смерти.

Знаменитый французский поэт, академик Жан Кокто, в своем фильме «Орфей» поручил ей эту странную и трудную роль.

Бессмертный миф о поэте-певце, своеобразно перетранспонированный в современность, потребовал от Марии Казарес больших творческих усилий, для того чтобы в роли Смерти не превратиться в некий условный знак-символ, в стилизованную фигуру декадентского вкуса.

Быть может, то обстоятельство, что Мария Казарес родилась в Испании, которую она вынуждена была еще девочкой покинуть под натиском франкистских орд, помогло актрисе создать образ строгой и скромной женщины в черном, так напоминающей образы замечательного испанского поэта и драматурга Гарсиа Лорки, расстрелянного испанскими фашистами.

Трагический образ Смерти всегда волновал воображение поэтов, и меня не очень испугал тот факт, что в таком реалистическом искусстве, как кино, Жан Кокто захотел вывести его в качестве одного из персонажей. Не забудем, что это восходит также к традиции театральных моралите — средневековых представлений, где Смерть была привычным сценическим персонажем.

Когда я смотрел Марию Казарес в фильме «Орфей», мне вспомнились строки русского поэта, именовавшего себя «председателем земного шара», Велемира Хлебникова в его забытой пьесе «Ошибка смерти».

Барышня-смерть.

Друзья! Начался бал Смерти,
Возьмитесь за руки и будем кружиться.
Там, где месяц над кровлей повис,
Стрелку сердца на полночь поставь
И скажи: остановись!
Все земное — грезь и явь.

А потом я увидел актрису в образе маркизы Дель Донго в фильме «Пармская обитель» по -роману Стендаля и уже совсем неожиданное превращение в- сестру-завистницу из фильма «Свет и тень». На сцене театра ТНП я стал свидетелем многообразия ее таланта, раскрывавшегося с такой яркостью в комедийной роли в пьесе Мариво «Торжество любви».

Есть спектакли, которые всей своей торжественной оркестровкой, пышностью декораций, сложностью режиссерской партитуры и манерой игры актеров напоминают большие симфонические произведения для оркестра полного состава; есть спектакли, инструментованные легко и прозрачно, где отчетливо и равноправно звучит голос каждого солиста, — так бывает в произведениях камерной музыки, оркестрованной в классическом стиле квартетов или квинтетов.

Спектакль «Торжество любви» звучит именно так: с какой-то чисто моцартовской тонкостью и прозрачностью разыгрывают актеры неприхотливую, но в то же время изысканную по диалогу галантную мелодию этой полузабытой комедии.

В выборе пьесы сказывается последовательность репертуарной линии, проводимой Виларом. Обращаясь к сокровищнице французской и мировой классической драматургии, он хочет познакомить самые широкие слои зрителей с произведениями, по тем или иным причинам незаслуженно остававшимися в тени и поэтому недостаточно популярными.

Так, у Шекспира Жан Вилар выбирает драму «Ричард И>, у Корнеля— «Цинну», у Чехова —не шедшую даже на русской сцене раннюю пьесу (которую он назвал «Этот сумасшедший Платонов»), а у Мариво — не «Игру любви и случая» или «Ложные признания», а «Торжество любви» — пьесу, несомненно являющуюся маленьким шедевром авторского стиля.

Можно оспаривать в принципе обращение Вилара к драматургии Мариво. Ведь это именно про него великий Вольтер сказал: «Этот человек знает все тропинки человеческого сердца, но не знает его большой дороги».

Но если задачей театра являлось -создание веселого и тонкого спектакля, не претендующего на особую глубину философских обобщений и в то же время стремящегося еще раз Подчеркнуть жанровое разнообразие французской классической драматургии, то цель эта вполне достигнута.

Каждое явление в театральной жизни той или иной страны, каждый новый спектакль нельзя отрывать от тех реальных условий, в которых он появляется. И с этой точки зрения я склонен усматривать даже некоторый сознательный полемический ход Вилара, противопоставляющего «бродвейскому» нашествию тот несколько старомодный, но безусловно чистый и очень специфически французский, в самом хорошем смысле этого слова, почерк Мариво. Ведь не будем забывать, что этот предшественник Дидро являлся создателем одного из первых реалистических романов, таких, например, как «Крестьянин, вышедший в люди» и «Жизнь Марианны», где героями являлись простые люди Франции и где с обстоятельной достоверностью была прослежена психология персонажей.

Эта своеобразная демократизация так называемого любовного романа, уделом которого до той поры было лишь чувство, якобы свойственное только завсегдатаям аристократических салонов, закономерно вводит Мариво в большое русло французской реалистической литературы, п отзвуки ее мы находим и в драматургическом наследии автора, хотя следует признать, что в пьесах Мариво эта тенденция раскрыта в значительно меньшей степени, чем в его прозе.

Французская комедия всегда отличалась умением строить сложную интригу, часто заслонявшую витиеватостью своего построения живые черточки образов (как, например, в более поздних произведениях Скриба или Лабиша, где персонажи в искусных руках авторов становились лишь забавными марионетками).

У Мариво в «Торжестве любви» традиционная интрига с переодеваниями не является самоцелью, а скорее служит, как и в комедиях Шекспира, поводом для создания акварельно нарисованных, но живых человеческих характеров.

Стремление восстановить справедливость и чистое чувство любви заставляют героиню комедии Леониду переодеться в мужское платье и проникнуть в сад философа Гермократа, который воспитывает Ажиса, законного наследника трона Спарты. Чудо любви волшебно преображает этот сад, изображенный, как всегда у Вилара, очень скупо — на сцене, обтянутой черным бархатом, лишь, четыре дерева, две белые скамейки и маленькая статуэтка купидона в беседке. Это чувство растапливает и неприступное сердце гордой Леонтины и ее брата, суховатого и неприступного философа Гермократа. Стрелы купидона настигают и Ажиса, ненавидящего до той поры принцессу, изгнавшую его с престола. Оно запутывает всех в сети, чему немало способствуют проделки слуг — очаровательной Корины, проворного Арлекина и лукавого садовника Димаса.

Вся эта веселая и трогательная суматоха поставлена Виларом и разыграна актерами стремительно и легко, но в то же время без подчеркивания внешней динамики, а скорее с той, может быть, и несвойственной до конца Мариво тонкой психологической нюансировкой, которая придает всем персонажам привлекательную человечность. Пунктирно намеченные драматургом характеры наполняются у актеров такими деталями, что обретают объемность, глубину и подчас близкую Мольеру стилистику.

В этом смысле особенно примечательна игра самого Вилара. Философ Гермократ в его трактовке по своему силуэту чуть напоминает знаменитого скупца Гарпагона или святошу Тартюфа. И как увлекательно наблюдать за проникновением в очерствевшее сердце схоласта живого человеческого чувства любви.

Надо отдать должное такту и вкусу Вилара, который нигде не поддается соблазну шаржа или комикования. Он настолько серьезно и убедительно сопротивляется чарам любви, что именно это и придает его фигуре подлинный комизм.

Мария Казарес в роли принцессы Леониды полна мягкого обаяния. Ее чуть застенчивая улыбка и глаза, сияющие верой в непобе-

димость чистой любви, весь рисунок роли, скупой и скромный, как бы окрашивают добром все те, по существу, злые проделки, на которые вынуждена она пойти для завоевания сердца Ажиса.

Как всегда, привлекательны неистощимый в своем природном юморе я обаянии Даниэль Сорано, исполняющий Арлекина в самых лучших и чистых традициях итальянской и французской комедии, и Жорж Вильсон, с большим юмором и чуть заметным крестьянским акцентом раскрасивший фигуру хитроумного садовника Димаса.

В целом спектакль отличается ансамблевой сыгранностью, все роли нюансированы с филигранной тщательностью, и в то же время никто не играет сам для себя. Координация общего рисунка мизансцен с отделкой каждой роли составляет вместе то единство музыкального звучания, напоминающее исполнение виртуозным секстетом этого маленького шедевра камерной музыки.

Современный репертуар театра менее разнообразен. Вилар первым во Франции поставил пьесу Брехта «Матушка Кураж» и привлек молодого французского поэта Анри Пишетта, который в своей стихотворной драме «Нюклеа» обратился к волнующей теме угрозы атомной войны.

Однако режиссер с осторожностью подходит к выбору современных пьес, что может быть объяснено как трудностью положения его театра в современной обстановке, так и, быть может, некоторыми теоретическими взглядами самого руководителя.

Но несомненно одно: Вилару и его соратникам удалось создать не камерный и рассчитанный на кучку любителей, а опирающийся на широкие массы зрителей Народный театр, пропагандирующий лучшие образцы французской и мировой классики и сохраняющий традиции французского национального духа.

Не будем забывать, в какой конкретной обстановке родился и продолжает работать этот театр. Не будем забывать, что и советский театр в годы своего становления не случайно обращался к великим образцам прошлого, и в некотором отношении судьба ТНП напоминает мне опыт создания Большого драматического театра в Ленинграде, у колыбели которого стояли в те годы А. В. Луначарский, Максим Горький и Александр Блок.

Еще в 1908 году в статье «Социализм и искусство» в «Книге о новом театре» А. В. Луначарский писал:

«Задача ясна: вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр «культурного» общества для создания «варварского» социалистического великого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего— народом».

И когда такой театр был создан, то, определяя его цели п репертуар, великий русский поэт Александр Блок, выступая перед его занавесом, обращаясь к новой аудитории, состоящей из красноармейцев, рабочих и интеллигенции голодающего Питера 20-х годов, сказал им те вдохновенные слова, которые во многом определяют и внутреннюю сущность спектаклей Национального народного театра:

«Есть в великих произведениях прошлого, хотя бы и далекого, свой неумирающий хмель, своя музыка, своя радость, которая щедро изливается на тех, кто подходит к великому произведению с открытой душой; идеи произведения, обстановка — все уже не наше; но во всяком великом произведении главное то, чему нет имени, чего ие назовешь, неразложимое, необъяснимое, о чем говорят только такими общими словами, как «творческий дух», «хмель», «музыка»...

...Чтобы верить в творческий дух великих произведений, надо этим духом заразиться, надо на себе испытать его непреходящую силу, — а это испытывается в работе над великим произведением, в работе, может быть, самой бескорыстной и самой трудной, какая вообще бывает на свете».

Находясь за кулисами театра и беседуя с Виларом и Жераром Филипом, мы почувствовали отзвуки той студийности, которую видели когда-то на первых этапах нашего революционного театра. Недаром Жерар Филип, «кумир экрана», говорил мне, что он отказывается от самых выгодных контрактов с кинофирмами ради любви к этому театру, где он чувствует себя не премьером, а рядовым участником общего дела, и что этот коллектив (при самом скромном окладе) он не променяет ни на какие гонорары в кино.

Второй сенсационной новинкой парижского театрального сезона явился «Кин» Дюма. Он поставлен в театре Сары Бернар известным актером Пьером Брассёром, исполняющим главную роль. Успех этой старой и почти классической пьесы был неожиданным. Однако, как мне кажется, он объясняется теми же причинами, что и широкая популярность театра Вилара. Пьеса Дюма, несмотря на то что написана она про знаменитого английского трагика,' не обычная французская пьеса. Мой великий спутник Гейне недаром писал про нее так:

«Эта пьеса... задумана и написана с такой живостью, какой мне никогда еще не приходилось видеть: тут цельность, новизна в

.средствах, которые как будто напрашиваются сами, фабула, сплетения которой совершенно естественно развиваются одно из другого, чувство, которое идет из сердца и говорит сердцу, одним словом — создание. Пусть Дюма и допускает ошибки во внешних деталях костюма и места действия, тем не менее во всей картине царит потрясающая правдивость: он мысленно снова целиком перенес меня в старую Англию, и мне казалось, что я снова вижу, как живого, самого покойного Кина, которого я так часто видел там».

Успеху спектакля немало содействовала новая сценическая редакция пьесы, написанная Жаном-Полем Сартром. Сохранив в основном фабулу и образы Дюма, Сартр переписал пьесу динамичным и театральным языком. Диалоги легки, остроумны и стремительны.

В предпоследнем акте Сартр, пожалуй, улучшил пьесу, заставив Кина играть отрывок из «Отелло». Это углубило драматизм ситуации. Единственный упрек, который можно ему бросить, состоит в том, что в конце пьесы, быть может, 'испугавшись излишней мелодраматичности, он развязал сюжетный узел слишком легко, по-водевильному. Судьбы всех персонажей заканчиваются благополучно, .совсем как у Лабиша. Этим снижается реалистичность пьесы, в общем задуманной автором как трагикомедия.

Исполнитель роли Кина Пьер Брассёр — хороший и опытный актер, сыгравший много ролей в спектаклях и фильмах. Его диапазон мы оценили по фильму Карне — Превера «Дети райка», в котором он с блеском сыграл труднейшую роль Фредерика Леметра. И, может быть, потому, что сам Леметр был блестящим исполнителем роли Кина, и Брассёру пришла в голову мысль последовать по стопам своего персонажа. Об этой общности двух актеров писал Гейне:

«И все же в личности Кина, так же как и в его игре, было нечто такое, что я узнаю в Фредерике Леметре. Они связаны каким-то чудесным родством. Кин был одной из тех исключительных натур, которые неожиданным движением тела, непостижимым звуком голоса и еще более непостижимым взглядом выражают не столько простые, общие всем чувства, сколько все то необычайное, причудливое, выходящее из ряда вон, что может заключать в себе человеческая грудь...

Кин был одним из тех людей, характер которых противится влиянию цивилизации, которые созданы не то что из лучшего, но из •совершенно другого материала, чем все мы, одним из угловатых чудаков с односторонним дарованием, но исключительных в этой -своей односторонности, стоящих выше всего окружающего, полных той беспредельной, неисповедимой, неосознанной дьявольски-божественной силы, которую мы называем демоническим началом. Это демоническое начало встречается более или менее у всех великих людей слова или дела.

Кин вовсе не был многосторонним актером; правда, он мог играть много ролей, однако в этих ролях он играл всегда самого себя. Но благодаря этому он достигал всегда потрясающей правды, и хотя десять лет протекло с тех пор, все же я, как сейчас, вижу его в роли Шейлока, Отелло, Ричарда, Макбета, и его игра помогла мне полностью уразуметь некоторые темные места в этих шекспировских пьесах. В голосе его были модуляции, в которых открывалась целая жизнь, полная ужаса; в глазах его — огни, освещавшие весь мрак души титана; в движениях рук, ног, головы были неожиданности, говорившие больше, чем четырехтомный комментарий Франца Горна».

Однако я не отношу роль Кина к числу самых удачных созданий Брассёра. Он играет действительно виртуозно. Помимо мастерства владения диалогом, поражает та стремительность, с которой переключается он из одного состояния в другое. Но, к сожалению, трактовка образа в целом поверхностна. Зерно роли заключается ведь в переплетении гаера с человеком, сквозь беспутство должен проступать гений, униженный и оскорбленный чопорной английской знатью.

Вот этой-то настоящей человеческой глубины, двухплановости и не хватает в игре Брассёра. Кроме того, он буквально подавляет всех в спектакле. Он играет вне ансамбля, как гастролер. Вы сначала наслаждаетесь этим ритмом и блеском, но затем он начинает утомлять своим однообразием, и тогда вы замечаете, что остальные персонажи трактованы схематично, однолинейно. Принц Уэлльский скорее похож на хвастливого гасконского дворянина, чем на английского аристократа, а бедный и трогательный суфлер Соломон, эта совесть гения, несмотря на талантливое исполнение актером Хилингом, остается фигурой, лишь подающей реплики.

Для меня этот спектакль явился как бы синтезом положительных и отрицательных свойств и особенностей французского театра. С одной стороны, виртуозная актерская техника, отдельные выдающиеся мастера, отлично владеющие внешней техникой, в особенности диалогом, с другой — отсутствие ансамбля спектакля в нашем понимании как некоего единства драматургического, режиссерского и актерского замыслов, отсутствие также настоящей педагогической режиссуры.

И как полную противоположность этой гастрольной системе нужно отметить те театральные группы любителей (очень распространенные во Франции), где исполнители предпочитают часто оставаться даже анонимными, где побеждает идея коллективного творческого труда.

Я видел спектакль одной такой группы, организованной в 1941 году из рабочих и служащих железнодорожного транспорта. «Экип» —так называется эта профсоюзная бригада, которую мы бы окрестили самодеятельной.

В этом году руководитель «Экип» Анри Демэй выбрал для своей очередной постановки необычную пьесу. Она называется «Европа» и принадлежит перу кардинала Ришелье и Десматра де Сен-Сорлэна.

Рабочий кружок не зря остановился на этой пьесе. Это аллегорическое представление, где основными действующими лицами являются Европа и два враждующих соперника, оспаривающих на нее права. Один из них, Франсион', символизирующий Францию, другой, Ибер, представляющий Испанию, которая в то время играла роль сегодняшней милитаристской Западной Германии. Пьеса заканчивается счастливым союзом Европы с Франсионом. Любопытно, что сегодня она смотрится как актуальное политическое обозрение, хотя впервые сыграна она была три века тому назад, 18 ноября 1642 года. Кардинал Ришелье задумал ее как образное выражение своих политических взглядов. Слишком занятый дворцовыми интригами, он поручил выразить эти взгляды в поэтической форме литератору Сорлэну. Перу самого кардинала вряд ли принадлежит более ста строк стихов, но это не помешало ему подписать своим именем пьесу и представить ее на суд Французской академии.

«Бессмертные» разнесли ее в пух и прах. Разъяренный кардинал разорвал рукопись и, как рассказывает легенда, выбросил ее в камин. Но была летняя пора, камин не топился, и вечером Ришелье, ползая на коленях, выгребал обрывки рукописи из камина, разглаживая их и восстанавливая отвергнутое академиками творение! Но второе представление все же не состоялось.

Понадобились три столетия, для того чтобы эта забытая всеми пьеса вдруг обрела свою вторую жизнь и была сыграна талантливым коллективом французских железнодорожников в одном из клубов близ Аустерлицкого вокзала, где патетические тирады персонажей сопровождались аккомпанементом паровозных гудков.

Удача сегодня сопутствует всем тем театральным начинаниям, которые так или иначе связаны с народными массами. В Арле, где Ван-Гог создал наиболее пламенные свои полотна, в большом средневековом амфитеатре, на фоне старинных башен известный французский кинорежиссер Жан Ренуар готовит массовое народное представление шекспировского «Юлия Цезаря», трагедию Корнеля «Цинна» будет впервые играть Национальный народный театр также под открытым небом в Руане, так называемый «Драматический центр Запада», полулюбительская, полупрофессиональная труппа, играет в парижском театре «Эберто» «Чайку» Чехова, а «Драматический центр Востока» в театре «Матюрэн» — «Мизантропа» Мольера. Это справедливо позволило рецензенту «Леттр Франсэз» объединить оба эти спектакля в своей статье под многозначительным заголовком: «Человечность Мольера и Чехова». В нескольких театрах Парижа уже объявлена премьера новой пьесы прогрессивного журналиста и писателя Жоржа Сориа «Страх», посвященная трагической судьбе Розенбергов.

Так современная драматургия и классика различных стран через века перекликаются на подмостках театра того народа, который вновь почувствовал свою силу и окреп в едином национальном порыве борьбы за свободу, независимость и мир.

1956 год

f

ОГЛАВЛЕНИЕ

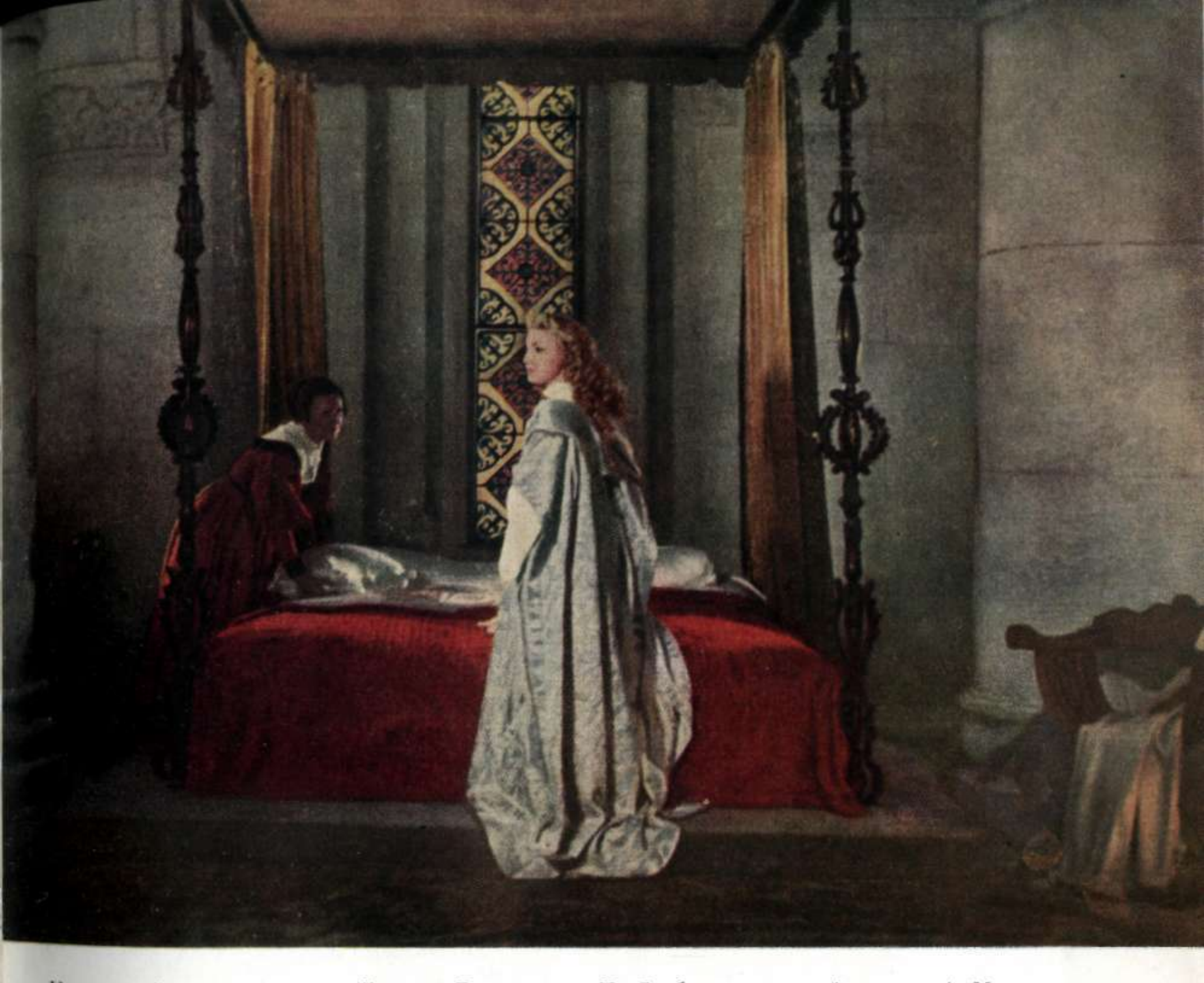
Художественно-графическое оформление книги
С. Б. Телингатора
Редактор В. А. Рязанова
Художественный редактор А. В. Алемасов
Технический редактор Н. И. Борисова
Корректоры В. А. Кириллова и А. А. Позина

Подписано к печати 20/VI 1960 г. Формат бумаги 70 X 92',s-
Печ. л 28,5 (условн. л. 33,35). Уч.-изд. л. 28,34. Тираж
10 000 экз. А-02829. Зак. тип. № 436. Цена 14 р. 20 к.
С 1/1-61 г. цена 1 р. 42 к.

Государственное издательство «Искусство»,
Ленинград, Невский, 29.
Ленинградский Совет народного хозяйства.
Управление полиграфической промышленности.
Типография № 1, «Печатный Двор» имени А. М. Горького,
Ленинград, Гатчинская, 26.



С. Бондарчук в роли Отелло.



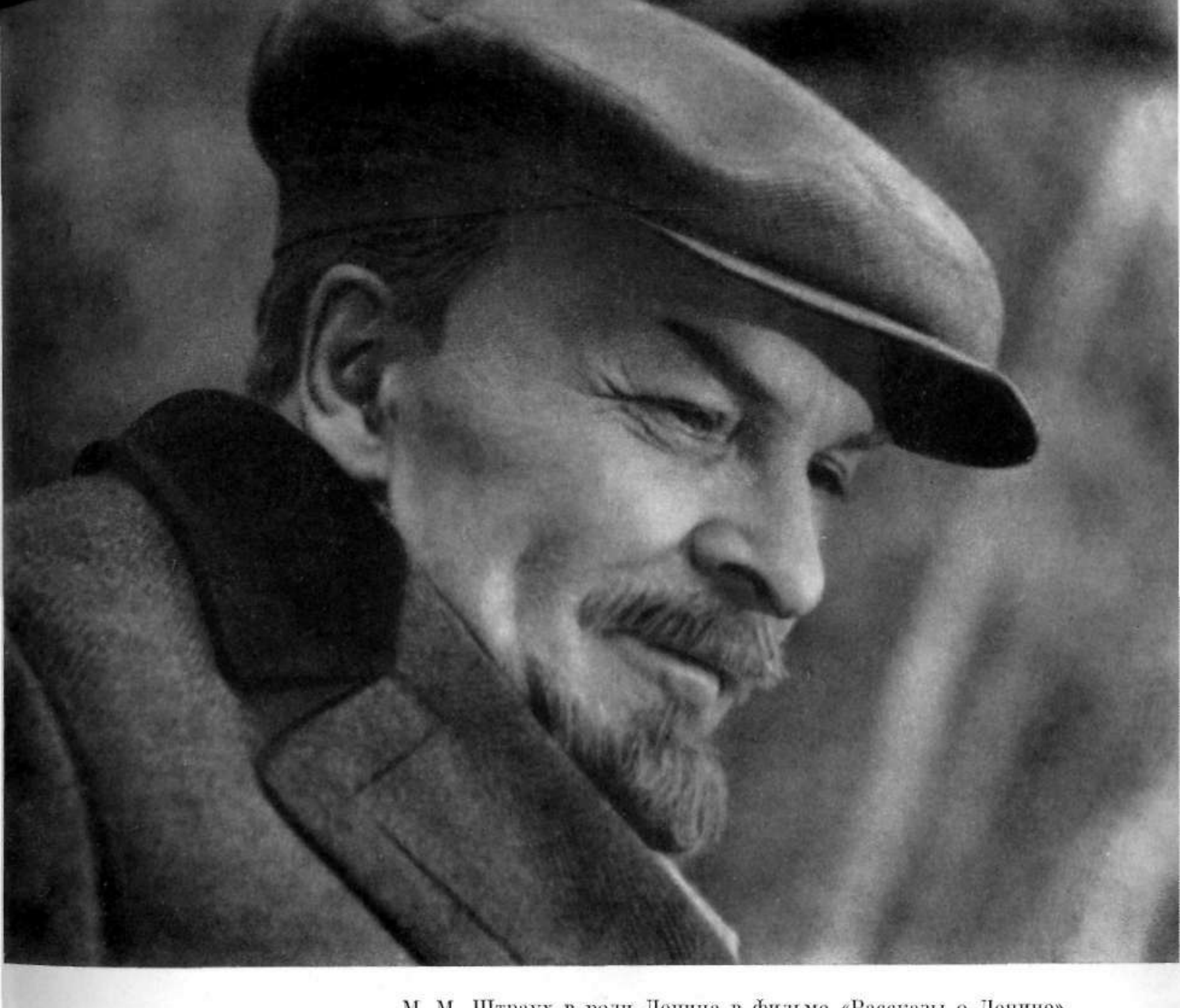
Кадр из фильма «Отелло». В роли Дездемоны — И. Скобцова, в роли Эмилии — А. Максимова.



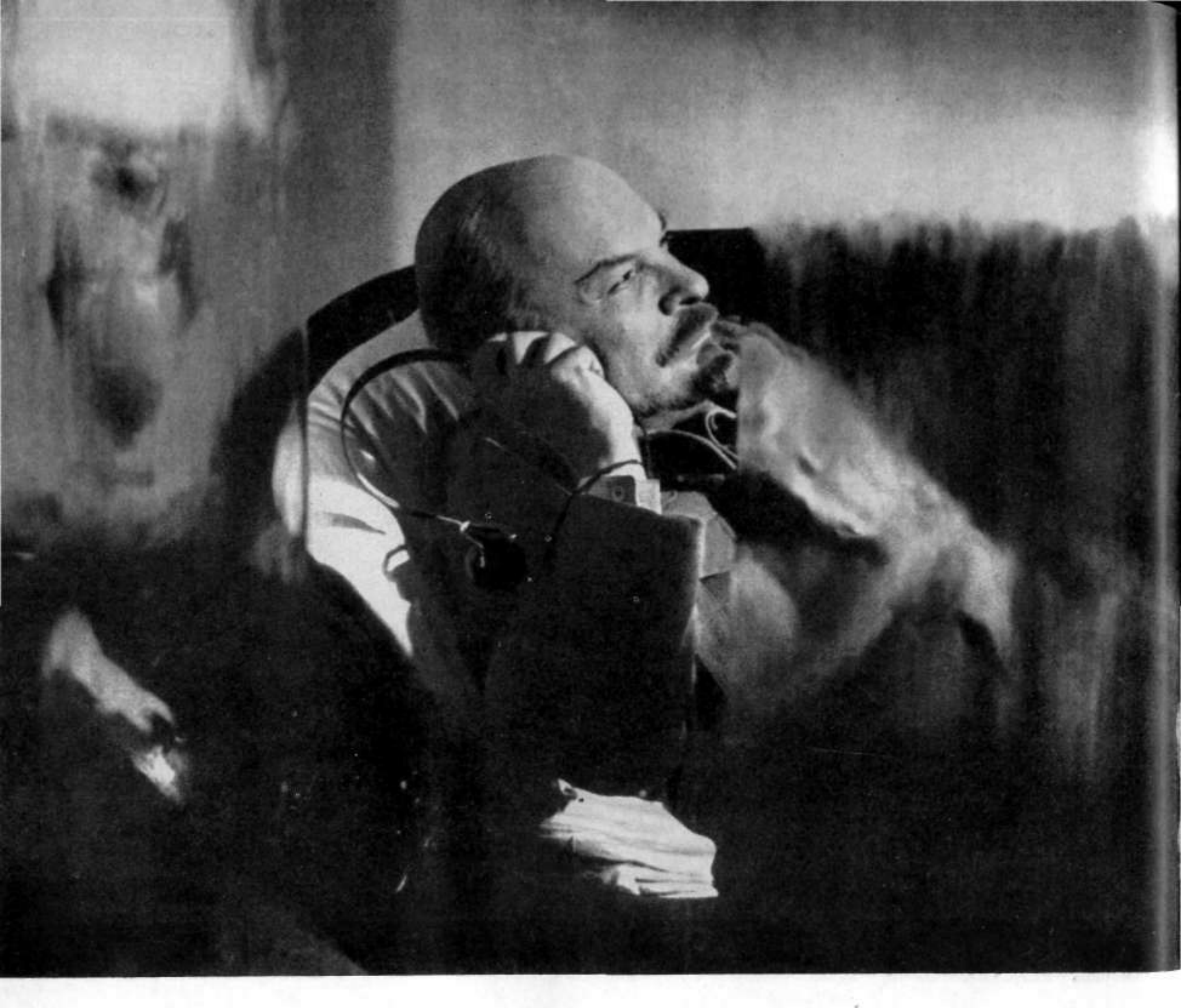
Кадр из фильма «Великий воин Албании Скандербег».



Георгий Скандербег — А. Хорава, Доника — Б. Имами. «Великий воин Албании Скандербег».



М. М. Штраух в роли Ленина в фильме «Рассказы о Ленине»



М. М. Штраух в роли Ленина в фильме «Рассказы о Ленине»



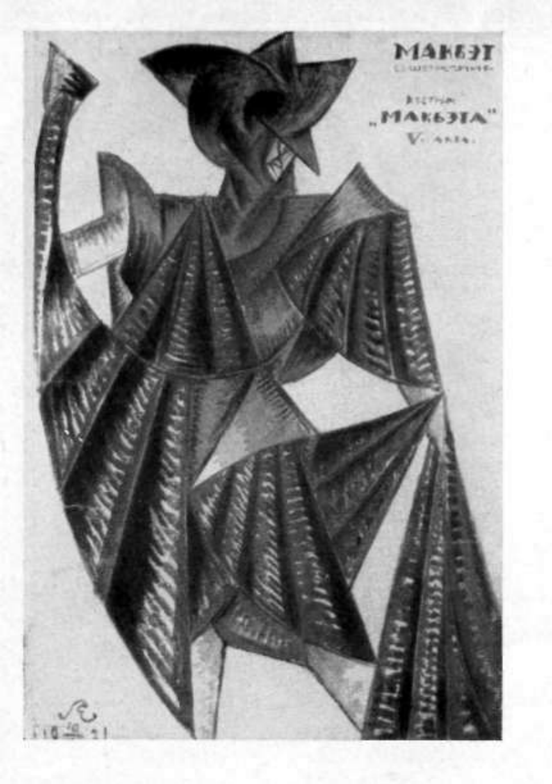
«Баня» В. Маяковского в Московском театре сатиры. 1954 год



«Баня» В. Маяковского в Московском театре сатиры



«Мексиканец» по Джеку Лондону в Центральном театре «Пролеткульта».
Художники С. Эйзенштейн и В. Никитин





Эскизы костюмов, сделанные С. Эйзенштейном к «Макбету» В. Шекспира в Центральном просветительном театре. 1922 г.

